THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

FROM THE LIBRARY OF
ULRICH MIDDLEDORF

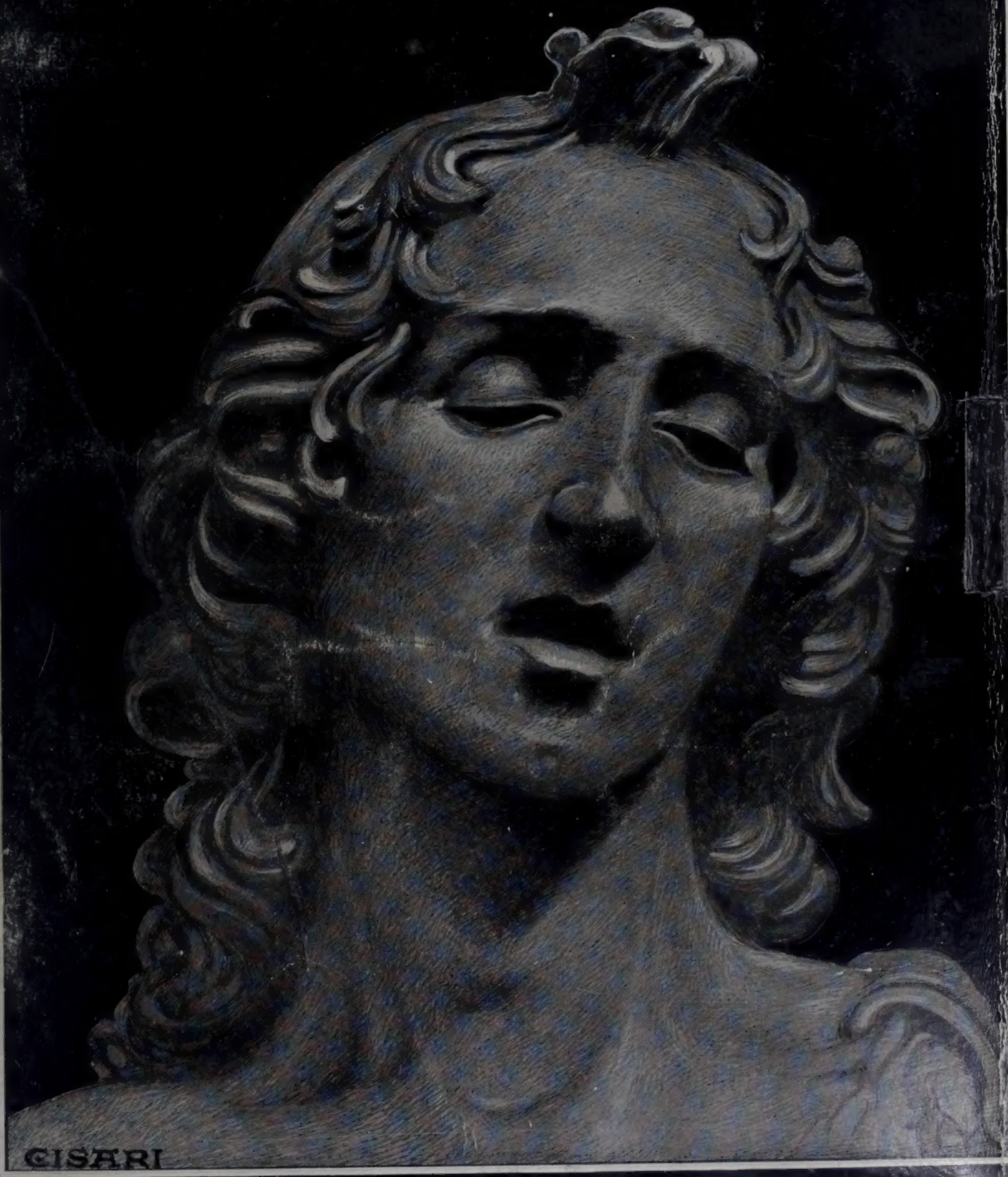
Ulrich Middeldorf

ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOL X

LA SCULTURA DEL CINQUECENTO



HOEPLI EDITORE - MILANO

Firenze, 15 Maggio 1935.

all'illustre Sig.re Dott. Ulric Middeldorf
compagno di studi
in questo campo poco coltivato
della Storia della Scultura italiana del '600,
con grato animo
R. Ottweiler

+ June 9, 1941

L'Editore Ulrico Hoepli Le offre questo volume
in omaggio con la preghiera di raccomandarlo
agli amici e favorirne la diffusione.

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

X.

LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

PARTE I.

CON 638 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1935-XIII

N
6911
V5
v.10
pt.1

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Industrie Grafiche Italiane STUCCHI — Milano - Via Marcona, 50
(*Printed in Italy*)

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

INDICE

I. – La scultura pittorica a Firenze . . . . . *Pag.* 1

1. Leonardo da Vinci scultore . . . . . » 1
2. Giovanni Francesco Rustici . . . . . » 67
3. Baccio da Montelupo . . . . . » 87
4. Diramazioni a Napoli dell'arte leonardesca: Bartolomeo e Diego Ordoñez di Burgos in Ispagna . . . . . » 93

II. – Equilibrio tra l'effetto plastico e il pittorico . . . . *Pag.* 105

1. Andrea Sansovino . . . . . » 105
2. Seguaci, collaboratori, affini di Andrea Sansovino:
   - *A*) Jacopo Sansovino . . . . . » 175
   - *B*) Andrea Di Pietro Ferrucci . . . . . » 179
   - *C*) Niccolò Tribolo . . . . . » 188
   - *D*) Domenico Aimo, detto il Bologna o il Varignana . . . » 215

     Altri scultori del San Petronio a Bologna:

     Ercole Seccadenari . . . . . » 220
     Amico Aspertini . . . . . » 223
     Francesco da Milano . . . . . » 226
     Girolamo da Treviso . . . . . » 229
     Giacomo Scilla o Silla de' Longhi . . . . . » 232
     Teodosio de' Rossi . . . . . » 234
     Lazzaro Casario . . . . . » 235
     Zaccaria da Volterra . . . . . » 237
   - *E*) Francesco da Sangallo . . . . . » 243
   - *F*) Leonardo del Tasso . . . . . » 260
   - *G*) Simone Mosca . . . . . » 265
   - *H*) Simone Cioli . . . . . » 271
   - *I*) Gio. Mangone da Caravaggio . . . . . » 273
   - *J*) Antonio Solosmeo da Settignano . . . . . » 277
   - *K*) Pietro Torrigiano . . . . . » 278

III. – Neoclassicismo all'inizio del Cinquecento . . . . . *Pag.* 285

1. Scoperta di statue antiche e fervore per la classicità. Diffusione dell'antico: placchette, intagli in pietre preziose, medaglie » 285
2. Ultime tracce di Cristoforo Romano . . . . . » 291

3. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico . . . . . *Pag.* 294
4. Lorenzo Lotti, detto Lorenzetto . . . . . » 302
5. Raffaello da Montelupo . . . . . » 317
6. Andrea Briosco, detto il Riccio . . . . . » 327
7. Maffeo Olivieri - Vittor Gambello o Camelio - Francesco da Sant'Agata . . . . . » 350
8. Tullio Lombardo . . . . . » 356
9. Antonio Lombardo . . . . . » 379
10. Alessandro Leopardi . . . . . » 401
11. Paolo Savin . . . . . » 405
12. Giovanni e Antonio Minelli . . . . . » 409
13. Giovanni Dentone, detto Zuan da Milano e Paolo Stella . . » 420
14. Venturino Fantoni e i figli Giovanni, Bernardino e Giacomo - Bartolomeo Bergamasco . . . . . » 422
15. Zuan Maria Padovano, detto il Mosca . . . . . » 427
16. Zuan Zorzi, detto Pirgotele . . . . . » 443

IV. – Ornamentisti in ritardo . . . . . » 447

1. Benedetto da Rovezzano . . . . . » 447
2. Lorenzo Marrina e Bernardino Di Giacomo . . . . . » 463
3. Stagio Stagi . . . . . » 477
4. Silvio Cosini . . . . . » 487
5. Gian Francesco D'Agrate . . . . . » 497
6. Bartolomeo Pradesoli di Reggio . . . . . » 512
7. Andrea Marchesi da Formigine . . . . . » 516
8. Jacopo Bianchi di Venezia e Pietro Bariloto di Faenza . . » 529

V. – Eredi dei Della Robbia nel Cinquecento . . . . . *Pag.* 539

1. Giovanni Della Robbia . . . . . » 539
2. I fratelli di Giovanni Della Robbia:
   A) Fra' Mattia, al secolo Marco Della Robbia . . . . . » 552
   B) Frate Ambrogio, al secolo Pierfrancesco Della Robbia . » 554
   C) Girolamo Della Robbia . . . . . » 556
   D) Luca Della Robbia . . . . . » 558
3. Benedetto e Santi Buglioni, Filippo Paladini. (Terrecotte invetriate d'anonimi autori: la statua di Santa Cristina di Bolsena, la Santa Maddalena di Firenze, un'ancona invetriata nel Museo Nazionale di Firenze) . . . . . » 560

VI. – Plasticatori provinciali . . . . . *Pag.* 575

1. Alfonso Lombardi, Properzia De' Rossi e i Da Gonzate . . » 575
2. Antonio Begarelli. . . . . » 611
3. Arte popolaresca in Piemonte e in Lombardia . . . . . » 644

VII. – Tradizione dell'Omodeo in Lombardia . . . . . *Pag.* 649

1. Spunti del classicismo tra gl'influssi leonardeschi: Il Bambaia » 649
2. Spunti del classicismo tra gl'influssi leonardeschi: Biagio da Vairone . . . . . » 674
3. Andrea Fusina e Cristoforo Lombardo . . . . . » 679

Altri Maestri del Duomo di Milano:

Marco d'Agrate . . . . . » 681
Cristoforo Stoporone . . . . . » 692
Giovan Tommaso Malvito il Giovane . . . . . » 694
Angelo De Marinis . . . . . » 697
Cristoforo Solari, detto il Gobbo . . . . . » 703

VIII. – Tradizione lombarda e toscana a Napoli nella prima metà del '500 . . . . . *Pag.* 715

1. Giovanni da Nola . . . . . » 715
2. Girolamo Santacroce . . . . . » 745
3. Gian Domenico D'Auria e suoi seguaci . . . . . » 758
Antonio o Giovannantonio Tenerello di Napoli . . . . . » 768
Giovanni Jacopo da Napoli . . . . . » 770
Bernardino del Moro da Siena . . . . . » 771
4. Annibale Caccavello . . . . . » 774

IX. – La tradizione lombarda in Sicilia . . . . . *Pag.* 789

Antonello Gagini ed eredi . . . . . » 789-851

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo.

ALCAMO

Cattedrale
Trittico marmoreo, di Antonello Gagini, 807, **603.**
Maddalena, di Antonello Gagini, 820-821, **614.**
Crocefisso, di Antonello Gagini, 822-823, **615.**
Chiesa di Sant'Oliva
Immagine della Santa, per Antonello Gagini, 814-816, **607.**

AMANTEA IN CALABRIA

San Bernardino da Siena
Madonna, per Antonello Gagini, 809, **605.**

ARCEVIA

Santa Maria del Soccorso
Annunciata nell'Altare, per Fra' Mattia (della Robbia), 554.

AVILA

Cattedrale
Sepolcro del vescovo Fernandez de Madrigal, architettato e iniziato nella scultura da Domenico Fancelli, 118.
San Tommaso
Sepolcro dell'Infante don Juan, figlio dei Re Cattolici, per Domenico Fancelli, 116, **91.**

BAIDA

Chiesa
Il *Battista*, statua d'Antonello Gagini, 811-812.

BARCELONA (in Catalogna)

Cattedrale
Sculture, nel trascoro, attribuite a Bartolomeo Ordoñez, 103 in nota.

BARGA

Chiesa dei Cappuccini
Sant'Antonio Abate, per Giovanni della Robbia, 548, 551, **420.**
Chiesa delle Monache
Vergine con la Sacra cintola e sei Santi, per Giovanni della Robbia, 548, **419.**

BASSANO

San Giovanni
Battesimo di Cristo, di Giovanni Minelli, 412, **318.**

BELLPING (Catalogna)

Mausoleo di Ramon Folch di Cardona, per Giovanni da Nola, 719-720, **558.**

BERLINO

Museo di Stato
Madonna con putto piangente, di maniera leonardesca, 8 in nota, **4.**
Putto dormiente, per Leonardo (?), 18, 19, **18.**
Busto di San Giovanni Battista, 29-30 in nota, **28-31.**
Medaglione del Card. Ciocchi del Monte, per A. Sansovino, 152, **119.**
San Sebastiano in legno, di Francesco di Sant'Agata, 355, **264.**

San Giovannino, del Cosini, 488, 490, **370.**
Crocefissione, di Ant. Begarelli, 622, **489.**
Madonna con Gesù e il piccolo Battista, per lo stesso, 632, **498.**
Raccolta già Simon
Madonna col Bambino, terracotta del Riccio, 342.
Raccolta Hudskynky
Doppio ritratto, per Tullio Lombardo, 364.

BOLOGNA

Casa Acquaderni
Madonna, di A. Sansovino, 145-146, **115.**
Collegio degli Spagnuoli
Porta del Collegio, per Andrea da Formigine, 521, 525, **405.**
Palazzo Caprara Orléans
Madonna col Bambino, di A. Sansovino, 148 in nota.
Busto di Cristo e *busto di San Giovannino*, in due tondi, per A. Sansovino, 148 in nota.
San Bartolomeo
Portico della chiesa ornato da Andrea da Formigine, 516-517, **392-393.**
San Domenico
Resti d'una *Pietà*, per Baccio da Montelupo, 88-90, **74-77.**
Monumento a Teodosio Poeti, per Teodosio de' Rossi, oggi perduto, 234.
Vita di S. Domenico, rilievi per Alfonso Lombardi, 593-595, 597-598, 600, **465-467.**
San Francesco
Sepolcro di Ercole Buttrigari, per Alfonso Lombardi, 536, **411**, 578.
San Giacomo Maggiore
Sepolcro di G. B. Malavolta, per Andrea da Formigine, 521, **404.**
San Giovanni in Monte
Cornice della Santa Cecilia di Raffaello, per Andrea da Formigine, 518, **394-395.**
Angioli portacandelabri, per Andrea da Formigine, 518, **396-397.**
Cristo legato e coronato di spine, per Alfonso Lombardi, 588, **459.**
Santa Maria della Vita
Madonna, di A. Sansovino, 146-148, **116.**
Transito della Vergine, per Alfonso Lombardi, 577-578, **437.**
San Martino Maggiore
Decorazione, di Andrea da Formigine, 520, **402-403.**
San Petronio
Assunzione della Vergine, per il Tribolo, 196, 201-202, **148.**
Lotta di Giacobbe con l'Angelo rilievo della porta a sinistra, per il Tribolo, 201-202, **147.**
Loth fuggente da Sodoma con le figlie, altro rilievo del Tribolo, nella porta suddetta, 202, **149.**
Giuseppe interprete dei sogni nel carcere, rilievo del Tribolo, nella porta a destra, 202, **150.**
Sant'Ambrogio, opera di Jacopo della Quercia, non di Aimo da Varignana, 218 in nota.
Isacco che benedice Giacobbe, rilievo di Ercole Seccadenari, 223, **161.**
San Giovanni, nella lunetta della *Pietà*, per lo stesso, 223, **162.**
Nicodemo che sostiene il Cristo, gruppo di Amico Aspertini nella lunetta suddetta, 225-226, **162.**
La *Vergine* nella lunetta stessa, del Tribolo, 225, **162.**
Giuseppe gettato nella cisterna, rilievo della porta a destra, per Amico Aspertini, 226, **163.**
Giuseppe venduto dai fratelli, rilievo della porta a destra, per Amico Aspertini, 226, **164.**
Arresto di Simone, rilievo nella porta a destra, di Francesco da Milano, 227, **165.**
La coppa nascosta per ordine di Giuseppe, nella porta suddetta, di Francesco da Milano, 228, **166.**
Presentazione a Giacobbe delle spoglie insanguinate di Giuseppe, rilievo della porta suddetta, per Francesco da Milano, 229, **167.**

Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino, per lo stesso, 230-231, **168.**
I fratelli tingono di sangue la veste di Giuseppe, per lo stesso, 230-231, **169.**
Incoronazione della Vergine, nella porta a destra, per Giacomo Scilla, 232, **170.**
La *Flagellazione*, nella porta stessa, per lo stesso, 232, **171.**
La *Visitazione*, nella porta stessa, per lo stesso, 233, **172.**
La *Natività*, nella porta stessa, per lo stesso, 233, **173.**
La *Trasfigurazione*, nella porta stessa, per lo stesso, 244, **174.**
Cristo alla probatica piscina, formella della porta a sinistra, per Teodosio de' Rossi, 234, **175.**
Miracolo di Cristo che risuscita una fanciulla, nella porta a sinistra, per Lazzaro Casario, 235-236, **176.**
Battesimo di Gesù, formella della porta a destra, per il suddetto, 237, **178.**
Storie di Cristo, di Zaccaria da Volterra, per la porta a destra, 238-242, **179-185.**
Sibilla, di Zaccaria da Volterra, 238, **186.**
Pietà, di Alfonso Lombardi, 582-585, **440-446.**
Angioli oranti, per Properzia de' Rossi, 604, **471-472.**
Profeti, statue per la stessa, 604, **473-474.**
Adamo ed Eva, per la stessa, 604, **475.**
Gabriele e l'Annunciata, per la stessa, 604-606, **476.**
Castità di Giuseppe, rilievo ad una porta, per la stessa, 606-607, **477.**
La *Resurrezione*, lunetta di una porta, per Alfonso Lombardi, 588, **460.**
Mosè bambino, formella della porta a sinistra, per Alfonso Lombardi, 588, **461.**
Nascita d'Esaù e Giacobbe, formetta c. s., per lo stesso, 588, **462.**
Giacobbe con Rebecca, formella c. s., per lo stesso, 588-592, **463.**
Sibilla, nella porta a destra, per lo stesso, 592, **464.**

Chiesa dei Servi
Ritratto nella sepoltura di Gian Giacomo Grati, per Teodosio de' Rossi, 234.

San Vitale
Altare della Madonna degli Angeli, per Andrea da Formigine, 520, **398-400.**

BOLSENA

Collegiata
Santa Cristina, per Benedetto Buglioni, 564 in nota, 569-571, **434.**

BRESCIA

Museo Civico
Medaglia di Gian Francesco Gonzaga, per Pier Ilario Bonacolsi, detto l'Antico, 297.

BRUNSWICH

Museo
Faunessa, bronzo del Riccio, 346, **254.**

BUDAPEST

Museo delle Belle Arti
Guerriero su cavallo impennato, bronzo attribuito a Leonardo, 58-60, **53.**

BUSSETO

Cattedrale
Croce d'argento, per i fratelli Giacomo Filippo e Damiano da Gonzate, 610.

CAMERINO

Chiesa dei Cappuccini
Madonna e Santi, pala d'altare di Fra' Mattia (della Robbia), 554, **421.**

CARPI

Duomo
Madonna in una cornice di putti musicanti, per Antonio Begarelli, 633.

CASTEL BOLOGNESE

San Petronio
La *Visitazione*, il *San Girolamo*, la *Crocifissione*, di Alfonso Lombardi, 600, **468-470.**

CASTELLAMMARE

Chiesa dei Cappuccini
Resti di sculture per la cappella Miroballo, di Giovan Tommaso Malvito il Giovane, 694, 696 in nota.

CASTELPLANIO (presso Cupramontana)

Chiesa di San Sebastiano
Mezzo busto di San Sebastiano, per Fra' Mattia (della Robbia), 554.

CASTELVETRANO

Chiesa di San Giovanni
Il Battista, statua di Antonello Gagini, 826, **617.**

CASTROGIOVANNI (ENNA)

Duomo
Decorazione di due colonne, lungo la nave maggiore, per Giandomenico Gagini, 842.

CERTALDO

Ss. Michele e Jacopo
Monumento al Boccaccio, per G. F. Rustici, 72-73, **61.**

CIMINNA

Duomo
Ciborio, di Antonello Gagini, 823-824, 826, **616.**

COIMBRA (Portogallo)

Cattedrale
Porta Speciosa, attribuita ad Andrea Sansovino, 118.

Casolare
San Giovanni Battista, del Sansovino, 119, **92.**
San Girolamo, del Sansovino, 119. **93.**

Museo
Rilievo della *Fortuna*, per il Sansovino, 120 in nota.

COMO

Duomo
San Sebastiano, per Cristoforo Solari, 714, **551.**

CREMONA

Cattedrale
Monumento Alli, sotto il portico, per Gaspare Pedani, 512.

FAENZA

Museo Civico
Madonna e Santi, di Alfonso Lombardi, 578, 580-581, **438.**
Busto virile, terracotta di Alfonso Lombardi, 581, **439.**

Cattedrale
Monumento Bosi, di Pietro Bariloto, 534, 536, **410.**
Mausoleo Severoli, per Pietro Bariloto, 536, **412.**

FERRARA

Cattedrale
Apostoli, di Alfonso Lombardi, 586, 588, **447-457.**

Palazzo dei Diamanti
Capitelli del loggiato del cortile, per Frisoni (?), 515, **388.**

Orfanotrofio
Maria Addolorata, frammento di una *Pietà*, per Alfonso Lombardi, 588 in nota, **458.**

FIESOLE

Cattedrale
Altare marmoreo, di Andrea Ferrucci, 180-182, **138.**

Santa Maria Primerana
Ritratto di Francesco del Fede, per Francesco da Sangallo, 254, **193.**
Autoritratto di Francesco da Sangallo, 254-255, **194.**

FIRENZE

Battistero
La Predicazione del Battista, statue di G. F. Rustici, sulla porta settentrionale, 70-72, **60.**
Cristo battezzato dal Battista, statue di A. Sansovino, 120, 142-143, **113.**

Biblioteca Mediceo-Laurenziana
Pluteo, per gli eredi di Leonardo del Tasso, 262, **201.**
Intaglio del soffitto, per gli eredi di Leonardo del Tasso, 263, **202.**

Cappella Medicea
Ornati, del Cosini, 488.

Casa Bardini
Due aquile reggenti un festone di frutta, lampada e tabella, frammento, per Antonio Lombardo, 400.
Casa Buonarroti
Cupido, per Andrea Ferrucci, 186, **142.**
Chiesa di Badia
Lunetta sulla porta, per Benedetto Buglioni, 563, **424.**
Porta, di Benedetto da Rovezzano, 450, **342.**
Chiesa del Carmine
Monumento a Pietro Soderini, per Benedetto da Rovezzano, 450, 453, **343.**
Chiesa dei Vanchetoni
Busto di San Giovannino, per il Rustici, 79-80, **66.**
Galleria degli Uffizi
Bacco e Ampelo, del Cosini, 492, **373.**
Museo dell'Opera del Duomo
Decollazione di San Giovanni, rilievo nell'altare d'argento, per Verrocchio, 35-36, **35.**
Maddalena nel deserto, di anonimo robbiano, 572-573, **435.**
Museo Nazionale
Madonna col Bambino, del Verrocchio, 4, **2.**
Busto di dama, per Verrocchio e Leonardo, 12, 13-14, 16, **8-12.**
Gruppo in terracotta della *Battaglia d'Anghiari*, da Leonardo, 50, 53, 56, 58, **50-51,** 70.
San Giovanni su d'una roccia, per G. F. Rustici, 72 in nota, **62.**
Madonna, il Bambino e San Giovannino, tondo per il Rustici, 74-76, **63.**
Sacra Famiglia, per il Rustici, 76-77, **64.**
Noli me tangere, terracotta del Rustici, 78 in nota, **65.**
San Giovanni Battista, per il Rustici, 80, **67.**
Madonna col Bambino, per A. Sansovino, 143-145, **114.**
Bacco fanciullo, di Jacopo Sansovino, 176, 178, **135-136.**
Base decorata da festoni e da aquile, per il Tribolo, 209, 213, **157.**
Due Fiumi, per il Tribolo, 213-214, **158.**
Busto di Giovanni dalle Bande Nere, per Francesco da Sangallo, 255-256, **195.**
Medaglia di Alessandro e Cosimo de' Medici, per Francesco da Sangallo, 257, **196.**
Medaglia di Niccolò Martelli, per il suddetto, 257, **197.**
Autoritratto in medaglia, per il suddetto, 257-258, **198.**
Ritratto di sconosciuta in medaglia, per il suddetto, 258, **199.**
Amoretto arciere, di Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico, 296, **215.**
Le forze d'Ercole, quattro medaglioni di Jacopo Pier Bonacolsi, detto l'Antico, 301, **220-223.**
Lampada con gnomo, bronzo del Riccio, 344, **250**
Donna con bimbo, bronzo del Riccio, 349, **256.**
Natività di Cristo, per Giovanni della Robbia, 544, 546, **415.**
Madonna con Gesù e San Giovannino, per Giovanni della Robbia, 548, **416.**
Annunciazione, per lo stesso, 548, **417.**
Pietà, per lo stesso, 548, **418.**
Madonna tra i santi Jacopo e Antonio, di seguace di Andrea Sansovino, 573, **436.**
Muzio Scevola, rilievo del Mosca, 436.
Camino, di Benedetto da Rovezzano, 448, 450, **341.**
Candelabra, del suddetto, 453-454.
Arca di San Giovanni Gualberto, per il suddetto, 456-462, **347-351.**
Cristo e la Samaritana, per Benedetto Buglioni, 564 in nota, **433.**
Orsanmichele
Statua di San Giovanni Evangelista, per Baccio da Montelupo, 90.
Madonna con il Bambino e Santa

Anna, per Francesco da Sangallo, 247-250, **188.**
Palazzo Vecchio
Putto della fonte, per Andrea Verrocchio e Leonardo, 16-18, **14-16.**
Sant'Ambrogio
San Sebastiano, di Leonardo del Tasso, 260, **200.**
Santi Apostoli
Acquasantiera, di Benedetto da Rovezzano, 454, **344.**
SS. Annunziata
Monumento ad Angelo Marzi, per Francesco da Sangallo, 250-251, **189.**
San Lorenzo, Sagrestia
Sepolcro di Piero e Giovanni de' Medici, per Verrocchio e Leonardo, 19-20, 23, **21-26.**
Crocefisso, per Baccio da Montelupo, 90-91, **78.**
Santa Maria del Fiore
San Jacopo Apostolo, di Jacopo Sansovino, 175, **133.**
Sant'Andrea Apostolo, di Andrea Ferrucci, 180, **137.**
Marsilio Ficino, per Andrea Ferrucci, 184, 186, **140.**
San Giovanni Evangelista, statua di Benedetto da Rovezzano, 456, **346.**
Santa Maria Novella
Lavabo nella sagrestia, per Giovanni della Robbia, 542, 544, **413-414.**
Tomba di Antonio Strozzi, per Silvio Cosini e Andrea da Fiesole, 488, **369.**
San Simone
Madonna col Bambino, di Andrea Ferrucci, 182, 184, **139.**
Santo Spirito
Altare nella cappella del Sacramento, per il Sansovino, 112, 122-128, **96-100.**
Capitelli nel ricetto per la sagrestia, attribuiti ad Andrea Sansovino, 112, 114-117.
Santa Trinita
Altare nella cappella Sernigiani, per Benedetto da Rovezzano, 454, **345.**
Villa Turri già Salviati
Tondi in terracotta, del Rustici, 82-84, **68-73.**
Annunciazione, in marmo, in una cappelletta della villa, 84 in nota.
Madonna col Bambino, di seguace del Rustici, nella cappelletta stessa, 84 in nota.

FIRENZE (dintorni)

Certosa
Pietra tombale del Cardinale Leonardo Bonafede, per Francesco da Sangallo, 253-254, **192.**
Villa di Castello
Fontana d'Ercole, ideata dal Tribolo, scolpita con l'aiuto dell'Ammanati e di Pierino da Vinci, 203, 206, **151-153.**
Villa della Petraia
Fontana di Venere, ideata dal Tribolo, scolpita da lui, da Gian Bologna, Pierino da Vinci, Valerio Cioli, 203, 208, **155-156.**

FITALIA

San Salvatore
Ancona marmorea, per la bottega di Antonello Gagini, 835-836, **627.**

FORLI

San Mercuriale
Arcata dei Ferri, per Jacopo Bianchi, 529, **406.**

FORLIMPOPOLI

San Ruffillo
Sepolcro di Brunoro Zampeschi, per Jacopo Bianchi, 529.

GENOVA

Palazzo Doria
Camini della sala dei Giganti e d'altra sala, scolpiti da Vincenzo Cosini su modelli di Silvio, 492, **374**; e *stucchi della sala dei Giganti e della Galleria degli Eroi*, per Silvio Cosini, 492, 496.
Cattedrale
Madonna col Bambino, di Andrea Sansovino, 120-121, **94.**

San Giovanni Battista, di Andrea Sansovino, 122, **95.**
San Matteo
Decorazione, di Silvio Cosini, 496 in nota.
Santo Stefano
Decorazioni per la cantoria, per Donato Benti, 480.

ISOLA BELLA
Palazzo Borromeo
Sarcofago del monumento Birago, per il Bambaia, 666-667, 670, **528.**

JESI
Pinacoteca Civica
Altare, di Fra' Mattia (della Robbia), 552.

LENINGRADO
Museo
Frammenti di camino di Alfonso I d'Este, per Antonio Lombardo, 397, 400, **304-306.**

LISBONA
Chiesa di Loreto
Busto marmoreo della Vergine, attribuito ad Andrea Sansovino, 118.

LODI
Duomo
Tomba di Bassiano da Ponte, per il Fusina, 686 in nota.

LONDRA
Rolls Chapel Record Office
Sepolcro Young, di Pietro Torrigiano, 279, **207.**
Abbazia di Westminster
Tomba di Lady Margaret, per Pietro Torrigiano, 279, **208.**
Tomba di Enrico VIII ed Elisabetta di York, per lo stesso, 279, **209.**
Collezione Rosenheim
Lampada in bronzo con un gnomo, per il Riccio, 343-344, **249.**
Museo Britannico
Disegno di vecchio guerriero, attribuito a Leonardo, 30 in nota, 36 in nota, **36.**
Incisione di quattro studi leonardeschi, dalla raccolta Angiolini, 46, **45.**
Frate Savonarola, medaglia di Frate Ambrogio (della Robbia), 555, **422.**
Museo Vittoria e Alberto
Madonna col Bambino, di Leonardo, 6, 8, **3.**
Fanciullo portascudo, di Leonardo, 8, 11-12, **5, 6, 7.**
Busto detto di Publio Scipione in istucco, verrocchiesco, 30 in nota e 35-36 in nota, **34.**
Ercole che strozza i serpenti, medaglione di Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico, 301, **219.**
Lampada in bronzo con maschera di fauno, per il Riccio, 343, **248.**
Navicella adorna di tritoni e nereidi, per il Riccio, 346, 348, **253.**
Statuetta equestre, del Riccio, già nella collezione Salting, 349, **257.**
Virtù, del Bambaia, 666.
Madonna col Bambino, per lo stesso, 666.
Museo Wallace
Ercole, in legno, di Francesco di Sant'Agata, 355, **265.**

LORETO
Santa Casa
Annunciazione, rilievo di A. Sansovino, 161-163, **125-126.**
Adorazione dei Pastori, rilievo di A. Sansovino, 165, 168, **127-128.**
Natività della Madonna, rilievo di A. Sansovino incompiuto, terminato da Baccio Bandinelli, 165, 168, **129-130.**
Sposalizio, rilievo di A. Sansovino incompiuto, terminato da Raffaello da Montelupo, 168-169, 172, **131.**
Traslazione della Santa Casa, rilievo del Tribolo, 196, 198-199, **146,** 324.
Transito della Vergine, rilievo del Varignana (più di Francesco da Sangallo, del Tribolo, di Raffaello da Montelupo), 217, 218, 247, **187.**
Formelle nella decorazione della base, per Gian Cristoforo Romano, 291, 293, **211-212**; per continuatori di Gian Cristoforo, 293, **213-214.**

Basamento della Santa Casa, ornati di Simone Cioli, di Raniero da Pietrasanta, di Francesco del Tedda, 272 in nota.
Adorazione dei Magi, rilievo iniziato dal Sansovino, compiuto da Raffaello da Montelupo, 323-324.

MACERATA

Palazzo Comunale
Santa Maria Maddalena, supposto resto dell'altare in Santa Croce, per Frate Ambrogio (della Robbia), 555.
Santa Croce
Presepe (oggi perduto), per Frate Ambrogio (della Robbia), 554.

MARSALA

Chiesa Madre
Tabernacolo, di Gian Domenico Gagini (?), 842.

MAZARA DEL VALLO

Duomo
Trasfigurazione, della bottega di Antonello Gagini, specialmente di Antonino Gagini, che consegnò, dopo la morte del padre, le statue di Mosè e di Elia, 838.

MESSINA

Cattedrale (già nella)
San Giovanni, di Antonello Gagini, 820.
Museo Nazionale
Santa Caterina, di derivazione gaginiana, 849, in nota.

MILANO

Duomo
Presentazione al tempio, nella pala marmorea di un altare, per il Bambaia, 670, 673, **529.**
David e Abigaele, attribuite a Biagio da Vairone, piuttosto di Cristoforo Lombardo, 676.
Santa Caterina, di Cristoforo Lombardo, nella pala della *Presentazione*, per il Bambaia, 686, **529.**
San Girolamo, del Bambaia (?), 688.
San Bartolomeo, di Marco d'Agrate, 689-691, **538.**
Rilievi della porta verso Compedo, per lo stesso, 689-691.
San Francesco di Paola, per lo stesso, 691.
David, statua di Biagio da Vairone, 676, **533.**
Giuda Macabeo, statua del Fusina 684, **534.**
Patriarca, dello stesso, 684-685.
Sibilla, di Cristoforo Lombardo, 686.
Sant'Agata e San Giovanni Evangelista, per lo stesso, 686.
San Pietro, per Cristoforo Lombardo (?), 686 in nota, **535.**
Isachab e Joachim, dello stesso, 688.
Costantino, della maniera del Bambaia, 688 in nota.
San Sebastiano, di seguace leonardesco, 688, **536.**
Tobia, con qualche impressione leonardesca, 688, **537.**
La Forza, di seguace leonardesco, 688.
Pio IV, statua del De Marinis, 701-702, **545.**
Mensola della statua suddetta, per Francesco Brambilla, 702 in nota, **546.**
Costantino, statua su contrafforte. per il De Marinis, 702 in nota,
Sacrificio d'Abramo, per lo stesso, nella nicchia d'un pilone, 702 in nota.
Sant'Elena, all'esterno, per lo stesso, 702 in nota.
Santa Maria Maddalena all'esterno, per lo stesso, 702 in nota.
Adamo ed Eva, per Cristoforo Solari, 711, 714, **549-550.**
Cristo alla colonna, nella sagrestia, per Cristoforo Solari, 711.
Museo del Castello Sforzesco
Sepolcro di Lancino Curzio, monumento del Bambaia, finito da Cristoforo Lombardo, 655-656, **518.**
Candelabre, per il Bambaia, 658, **519.**
Statua di Gastone di Foix, per lo stesso, 658-660, **520-521.**

Resti del monumento a Gastone di Foix, per lo stesso, 660-666, **622.**
Curzio sulla voragine, rilievo del Bambaia, 666, **526.**
Continenza di Scipione, rilievo dello stesso, 666, **527.**
Frammenti del monumento Birago, per lo stesso, 666.
Palazzo Borromeo
Genietto funebre, per Cristoforo Solari, 714, **552.**
Pinacoteca Ambrosiana
Ornamento per la cappella funebre di Gastone di Foix, per il Bambaia, 666, **523.**
Frammenti del monumento Birago, per lo stesso, 666.
Raccolta privata
La *Beneficenza e la Temperanza*, statuine del Bambaia, 670.
Santa Maria delle Grazie
Tomba della famiglia Della Valle, per Andrea Fusina, 686 in nota.
Santa Maria Incoronata
Tomba di Giovanni da Tolentino, per il Fusina, 686 in nota.
San Lorenzo
Sepolcro di Giovanni Conte, attribuito a Marco d'Agrate e anche a Cristoforo Lombardo, 691 in nota.
San Tommaso
Tomba di Giacomo de' Medici, per il Fusina, 686 in nota.

MODENA

Duomo
Presepe, di Antonio Begarelli, 616, 618, **485.**
Museo Civico
Madonna, Gesù e Giovannino, di Antonio Begarelli, 612, 614, **483.**
Museo Estense
Testa d'Angiolo, per Antonio Begarelli, 620-621, **487.**
Testa di giovane, per lo stesso, 621-622, **488.**
Pietà, per lo stesso, 626, **495.**
Battesimo, per lo stesso, 626, **496.**
Madonna col Bambino, per lo stesso, 626, 629-631, **497.**
Madonna allattante, per lo stesso, 632-633.
Mercurio, per Pier Alari Bonacolsi, 296-297.
Vaso mantovano, per lo stesso, 301, **224-227.**
Museo Lapidario
Sepolcro di Giovanni Sadoleto e di sua moglie Francesca Macchiavelli, per Cristoforo Stoporone, 692, **539.**
Sant'Agostino
Pietà, di Antonio Begarelli, 614-616- **484.**
San Domenico
Marta e Maria, particolare d'una composizione di Antonio Begarelli, 636, 638, **505.**
San Francesco
Deposizione, di Antonio Begarelli, 622-623, 625-626, **491.**
San Pietro
Statue, lungo la navata mediana, di Antonio Begarelli, 626, **492-494.**
Pietà, per lo stesso, 633, **503.**
Altare sulla tomba del Begarelli, *quattro Santi*, di Antonio Begarelli, con ornati del nipote Ludovico, 640-643, **513.**

MODENA (dintorni)

Bomporto, Chiesa
Crocifissione, per Antonio Begarelli, 622, **490.**
San Cesareo, Chiesa
Monumento funebre, di Antonio Begarelli, 618, 620, **486.**

MONACO DI BAVIERA

Gabinetto delle stampe
Disegno per un monumento equestre, di Antonio Pollaiuolo, 37 in nota, **38.**

MONTECASSIANO

Collegiata
Altare, di Fra' Mattia (della Robbia), 552.
Chiesa della Badia
Monumento a Piero de' Medici, architettato e in parte scolpito da Francesco da Sangallo, 252-253, **190-191**, 734 in nota.

Bassorilievi con storie di Santi, per Matteo De Quaranta, 253 in nota.
Due mezze figure di Sante e Angioli nei pennacchi, per il Solosmeo, 253 in nota, 277.
Tomba di Guido Fieramosca, per Gio. da Nola e aiuti, 734, **567.**

MONTELEONE CALABRO

Chiesa Maggiore
Madonna, per Giacomo Gagini (?), 843, 845, **632.**

MONTENERO (Livorno)

Santuario
Altare, di Silvio Cosini, 492, **372.**

MONTERUBBIO (comune di Pergola)

Eremo
Madonna Assunta, altare di Fra' Mattia (della Robbia), 552.

MONTE SAN GIULIANO

Museo Civico
Annunciazione, di Antonello Gagini, 832-833, **624.**
Chiesa di San Giovanni
Il Battista, statua di Antonino Gagini, 842.
Chiesa parrocchiale
Madonna, di scuola di Antonello Gagini, 543 in nota.
Duomo
Altare, di seguaci dei Gagini, 849.

MONTE SANSOVINO

Sant'Agata
San Lorenzo e altri Santi, tavola in terracotta, attribuita ad Andrea Sansovino, 112-113, 156, **122.**
L'Assunta e i santi Lucia, Romualdo, tavola del Sansovino, invetriata poi dai Della Robbia, 113, 114, 158, **123.**
Sant'Antonio Abate, del Sansovino, 158, 160, **124.**

MONTICI (presso Firenze)

Chiesa di Santa Margherita
Tabernacolo, di A. Sansovino, 140, 142, **112.**

MONZA

Duomo
Tomba di Stefano Varisio, per il Fusina, 686 in nota.

NAPOLI

Certosa di San Martino
Sepolcro di Carlo Gesualdo, per Girolamo da Santacroce, 748-750, **577.**
Chiesa di Monteoliveto
Altare dei De Liguoro, per Giovanni da Nola, 726-728, **562.**
Pala d'altare, per Antonio Rossellino, 726, **563.**
Pala d'altare, di Benedetto da Maiano, 726, **564.**
Altare della famiglia Pezzo, per Girolamo Santacroce, 746-748, **576.**
Monte Oliveto
Tomba di Giovan Luigi Arbaldo, attribuita a Giovan Tommaso Malvito il Giovane, 696 in nota.
Sant'Aniello a Caponapoli
San Girolamo, di Girolamo da Santacroce, 754-755, **582.**
Santa Caterina a Formello
Tomba di Traiano Spinelli, per Gian Domenico D'Auria, 764.
Santa Chiara
Tomba di Antonia Gaudino, per Giovanni da Nola, 722, 726, **560-561.**
San Domenico Maggiore
Altare di S. Maria della Neve, per Giovanni da Nola, 730-734, **565-566.**
Il Battista, per Gio. da Nola, 734, **569.**
Tomba di Bernardino Rota, per Gian Domenico D'Auria, 764, 766-767, **587.**
Sepolcro di Alfonso Rota, per il Tenerello, 770, **588.**
Tomba del Cardinale Spinelli, per Gian Domenico D'Auria e Caccavello, Bernardino del Moro da Siena, 772, **589.**
Tomba di Bernardino Rota e di Porzia Capece, per gli stessi, 782 in nota, **593.**

Tomba di Gian Battista e Gian Francesco Rosa, per gli stessi, 782 in nota, **594.**

San Giacomo degli Spagnoli

Tomba del Vicerè Pietro da Toledo, per Giovanni da Nola e suoi aiuti, 741-742, **573.**

Tomba di Gualtiero di Hiernheim, per Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria, 761, 763-764, **585.**

Tomba di Alfonso Basurto, per Annibale Caccavello, 782, **592.**

San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo de Vico

Altare con l'*Adorazione dei Magi*, 94, 98, **80-82**; predella dell'altare stesso, 98-99, 101, 103, **83-86**; statue, nelle nicchie laterali all'altare, di *San Sebastiano* e di *San Giovanni Battista*, 103, **87-88**; costruzione della cappella, 103.

San Pietro, per Gio. da Nola, 742, **574.**

Mausoleo di Antonio Caracciolo, per Giovanni da Nola, Gian Domenico D'Auria, Annibale Caccavello, 761, **584.**

Cappella Somma, per Gian Domenico D'Auria, 764, **586.**

Sarcofago di Antonio Caracciolo, per Annibale Caccavello, 778, **590.**

Monumento a Galeazzo Caracciolo, per lo stesso, 778, **591.**

Monumento a Scipione Somma, per lo stesso, 782, **595.**

Pala d'altare nella tomba di Giulio Caracciolo, per lo stesso, 782-788, **596-597.**

Santa Maria a Cappella Vecchia

Il Battista, San Benedetto, Madonna e Bambino, statue per Giuliano da Santa Croce, 750, 752, **579-581.**

Santa Maria delle Grazie a Caponapoli

Tomba De Cuncto, per Giovan Tommaso Malvito, 694-696, **540.**

Madonna in tabernacolo con due angioli, per lo stesso, 696 in nota.

Caduta di San Paolo, per Gian Domenico D'Auria, 761.

Deposizione, per Giovanni da Nola, 742-744, **575.**

Incredulità di San Tommaso, per Girolamo da Santacroce, 750, **578.**

Madonna col Bambino e le Anime del Purgatorio, 755-756, **583.**

Santa Maria la Nova

Crocefisso, intagliato in legno, per Giovanni da Nola, 722, **559.**

Ecce Homo, di Giovanni da Nola, 734, **568.**

Santa Maria del Parto

Presepe, intagliato in legno da Giovanni da Nola, 717-719, **553-557.**

Santa Maria del Popolo agli Incurabili

Tombe dei duchi di Termoli, per Giovanni da Nola, 726 in nota.

San Pietro ad Aram

Tomba di Baldassare Ricca, per Giovanni Jacopo da Napoli, 771

San Pietro Martire

Sepolcro del protonotario Antonio di Gennaro, per Girolamo da Santacroce, 757 in nota.

Ss. Severino e Sossio

Monumento Cicara, degli Ordoñez, 103, **89.**

Monumenti ai tre fratelli Sanseverino, per Giovanni da Nola e aiuti, 734-735, 737-741, **570-572.**

NEW YORK

Collezione Pierpont Morgan

Cupido arciere, di Pier Ilario Bonacolsi, detto l'Antico, 296.

Ippocampo con ninfa, per il Riccio, 344-346, **251.**

Vendita Bardini (1918)

Medaglione d'imperatore romano, per Girolamo della Robbia, 557, **423.**

NOTO

Chiesa

Madonna, di Antonello Gagini, 820, **613.**

NICOSIA

Santa Maria Maggiore

Polittico marmoreo, per Antonello Gagini, 820 in nota, **611.**

OXFORD

Presso il sig. Dibblee
Madonna col Bambino, di Leonardo da Vinci, 2-6, **1**.

PADOVA

Chiesa degli Eremitani
Altari, di Giovanni Minelli, 411, **316-317**.

Chiesa del Santo
Candelabro in bronzo, di Andrea Riccio, 328, **237-238**, 332, **244**, 337-338, 340, **245**.
Storia di Giuditta, rilievi bronzei nel coro, 330, **239**.
Miracolo del Santo e conversione dell'eretico Aleardino, per il Mosca e lo Stella, 427-428, **325**.
Santa Giustina, statuetta sopra una pila, per Pyrgotele, 444, **339**.
Frontispizio della Cappella di Sant'Antonio, con statue del Pyrgotele, 446, **340**.
Miracoli del Santo, in due rilievi di Tullio Lombardo, 374-375, **283-284**.
Miracolo del Santo, per Antonio Lombardo, 394, 397, **303**.
Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, per Antonio Lombardo, 397 in nota, **315**.
La Carità, formella decorativa per Giovanni Minelli, 411, **314**.
Vestizione del Santo, rilievo per Antonio Minelli, 412-413, **319**.
Miracolo della resurrezione di un bimbo annegato, per lo stesso, 419, **320**.
Miracolo della donna ferita per gelosia dal marito, per Giovanni Dentone e Paolo Stella, 420, **321**.

Loggia Cornaro
Vittorie, sull'arcata mediana, per il Mosca, 428, **326**.
Maschere a chiave degli archi, per il Mosca, 428.
Statue entro le nicchie della palazzina, per il Mosca, 428.

Museo Civico
Gesù, San Pietro e San Giovanni Evangelista, statue in terracotta di Giovanni Minelli, 411.

PALERMO

Arcivescovado
Balcone, di Vincenzo Gagini, 849.

Chiesa della Gancia
L'Annunciata e *l'Arcangelo Gabriele*, per Antonello Gagini, 832-833, **622-623**.
Pergamo, opera dei figli maggiori di Antonello Gagini, 848-849.

Duomo
Madonna della Scala, per Antonello Gagini, 806, **601**.
Madonna e Bambino, per lo stesso, 806-807, **602**.
Sepolcro dell'arcivescovo Paternò, per Antonello Gagini, 812.
Storie d'Apostoli, bassorilievi di Antonello Gagini, 827-830, **618-620**.
Ss. Lucia, Caterina, Apollonia, per i fratelli Antonio e Giacomo Gagini, 842-843, **631**.
Decorazione della cappella del Crocefisso, per Fazio e Vincenzo Gagini, 846-848, **634-637**.
Pila d'acqua santa, per lo Spadafora e l'Imbarracocina, 848.
Decorazione della tribuna, continuata per Giacomo Gagini, 843.

Museo Diocesano
Fuga in Egitto, di Antonello Gagini, 804-806, **599**.

Museo Nazionale
Madonna di Corleone, per Antonello Gagini, 813-814, **606**.
Madonna della Neve, per Antonello Gagini, 820, **612**.
Madonna degli Ansaloni o del Buon Riposo, per lo stesso, 838, **629-630**.

Santa Cita
Altare, per Antonello Gagini e aiuti, 816, 820, **609-610**.
Sepolcro di Antonio Sirotta, per Antonello Gagini, 838, **628**.

PARIGI

Collezione Jacquemart-André
Satiro con siringa, per Andrea Riccio, 349, **255**.

Collezione Gustav Rothschild
Navicella ornata, per il Riccio, 346, **252**.

Museo del Louvre
Busto detto di Publio Scipione, 30 in nota, [illegible] della nota, **33**.
Gruppo in terracotta della *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo, 50-53, **47-49**.
Efebo e putti con otre sulle spalle, per Pierino da Vinci, 206, 208, **154**.
Rilievi del *Mausoleo Torriani* di San Fermo a Verona, per Andrea Riccio, 332, **241-243**.
Giudizio di Salomone, rilievo del Mosca, 434-435, **331**.

PARMA

Duomo
Mausoleo Montini, per Francesco d'Agrate, 500, **375**.
Balaustra della quarta cappella, per lo stesso, 500, **376**.
Mausoleo a Don Vincenzo Carissimi, per lo stesso, 502, 504, **381**.
Mausoleo Colla, per Bartolomeo Pradesoli, 512, **387**.
Gli Evangelisti, statue in bronzo dei Da Gonzate, 608-610, **478 482**.
R. Museo dell'Antichità
Cassone, intagliato da Marcantonio Zucchi, 511, **386**.
R. Pinacoteca
Cornice alla Madonna della Scodella, per Marcantonio Zucchi, 511, **385**.
San Giovanni Evangelista
Fasci dei pilastri della crociera e piloni della cupola, ornati da Gian Francesco d'Agrate, 500-502, **377-378**.
Modiglioni reggenti le statue del Begarelli, porta e finestre della sala del Capitolo, pile dell'acqua santa, ornate da Gian Francesco d'Agrate, 502, **379-380**.
Stalli del coro, per Marcantonio Zucchi, 507, 511, **384**.
Sacra Famiglia, San Benedetto, San Giovanni Evangelista, Santa Martire, di Antonio Begarelli, 633, **499-501**.

Steccata
Mausoleo Sforza, di Gian Francesco d'Agrate, 504-505, 507, **382**.
Decorazione di lesene, di finestre, di porte, 507, **383**.

PAVIA

Certosa
Pala marmorea, per Biagio da Vairone, 676, **531**.
Pala marmorea, per Cesare da Sesto, 676, **532**.
La Vergine e il Bambino adorati da Certosini, nella facciata, per Biagio da Vairone, 678 in nota.
Santo Stefano, nella facciata, per lo stesso, 678 in nota.
Assunzione, nella Sagrestia Vecchia, attribuita allo stesso, [illegible] in nota.
San Martino, nella facciata, del De Marinis, 700, **541**.
Santa Maria Maddalena e Santa Elena, nella facciata, per lo stesso, [illegible] **542-543**.
La Veronica, nell'interno della chiesa, per lo stesso, 701, **545**.
Galeazzo Visconti, per il De Marinis, 702 in nota.
San Bruno, per lo stesso, 702 in nota.
Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, pietra tombale, di Cristoforo Solari, 708, **547**.
Museo Malaspina
Cristo, di Cristoforo Solari, 707, **548**.

PETTINEO

Chiesa
Trittico della *Visitazione*, maniera di Giacomo Gagini, 846.

PIETRASANTA

San Martino
Pulpito, di Donato Benti, 478.
Pile d'acqua santa, per Stagio Stagi, 480.
Piedistalli di due angeli scolpiti dal Benti, per Stagio Stagi, [illegible]
Duomo
Candelabri, di Stagio Stagi, 480.
Capitelli, di Stagio Stagi, 480-481.

PISA

Camposanto
Monumento al giureconsulto Decio, di Stagio Stagi, 484, 486, **366-367.**
Duomo
Altare di San Biagio, per Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi, 481-482, **364.**
Capitello per il cero pasquale, per Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi, 482-484, **365.**
Altare dei Santi Martiri, per Stagio Stagi, 486, **368.**
Due angioli portacandelabri, del Cosini, 492.

PISTOIA

Cattedrale
Fonte battesimale, per Andrea Ferrucci, 186, **141.**
Ospedale del Ceppo
Fregio, per Santi Buglioni, 562-564, **425-430, 432.**
Incoronazione della Vergine, sulla porta dell'Ospedale, per Benedetto Buglioni, 562.
Medaglioni, per Giovanni della Robbia, 562.
La Carità tra le parti divise del fregio, per Santi Buglioni, 564, **432.**
Dar da mangiare agli affamati, parte del fregio suddetto, per Filippo Paladini, 564, **431.**
San Jacopo
La Carità, nel monumento Forteguerri, 304, 306, **228.**

POBLET (in Ispagna)

Chiesa
Altare maggiore, di Damiano Forment, 118.

POLLINA

Chiesa
Madonna allattante, di Antonello Gagini, 809 in nota, **604.**
Adorazione del Bambino, per Antonello Gagini, 835, **626.**

POTENZA

Palazzo Mazzagalli
Cristo nel sepolcro, già in quel palazzo, di Frate Ambrogio (della Robbia), 555.

PRATO

Palazzo Comunale
Stemma mediceo, per il Tribolo, 214, **159.**

RANDAZZO

Chiesa di San Nicola
Statua del Santo, per Antonello Gagini, 826.

RAVENNA

Camposanto
Trittico marmoreo, già nella Cappella del SS. Sacramento nel duomo di Forlì, per Jacopo Bianchi, 533, **407-408.**
Museo
Tomba di Guidarello Guidarelli, per Tullio Lombardo, 377-378, **285-286.**

RICHMOND

Raccolta Cook
Antonio e Cleopatra, rilievo per il Mosca, 436.

RIPATRANSONE

Museo Comunale
Frammenti di un altare, per Fra' Mattia (della Robbia), 552.

ROMA

Castel Sant'Angelo
San Michele Arcangelo, per Raffaello da Montelupo, 325, **236.**
Pantheon
Madonna col Bambino, del Lorenzetto con l'aiuto di Raffaello da Montelupo, 312, 314-315, **235.**
Ponte Sant'Angelo
San Pietro, colossale statua del Lorenzetto, 312, **234.**
Raccolta Blumenstill
Busto di San Giovanni Battista, verrocchiesco, 30 in nota, **32.**
Sant'Agostino
Sacra Famiglia, per A. Sansovino, 152-155, **120.**
Santa Cecilia in Trastevere
Sepolcro del Cardinale Magalotti, per Gio. Mangone, 273, 276, **205.**
San Sebastiano, del Lorenzetto (?), 310 in nota, **232.**
Santa Maria della Consolazione
Altorilievo nel primo altare a sinistra, per Raffaele da Montelupo, 323 (vedi anche Errata-Corrige).

Santa Maria dell'Anima
Madonna col Bambino tra Anime oranti, per A. Sansovino, 150, 152, **118.**
Monumento a papa Adriano VI, architettato dal Peruzzi, scolpito dal Tribolo e da Michelangelo Senese, 191-192, 194-196, **143-145.**
Monumento al Cardinale Enckerwort, per Gio. Mangone, 273-276, **206.**
Santa Maria in Augusta
Madonna, sul portale, per A. Sansovino, 148, **117.**
Santa Maria d'Aracoeli
Sepolcro del Cardinale Manzi di Vicenza, per Andrea Sansovino, 128, 129-130, **101.**
Leone X in trono, statua del Varignana, 217-218, **160.**
Santa Maria di Loreto
Madonna col Bambino sulla Santa Casa, per A. Sansovino, 155-156, **121.**
Santa Maria di Monserrato
San Giacomo di Compostella, per Jacopo Sansovino, 175-176, **134.**
Santa Maria della Pace
Prospetto della Cappella Cesi, 270, **203-204.**
Santa Maria sopra Minerva
Busto di Girolamo Botticelli, per A. Sansovino, 172 in nota.
Tombe medicee, allogate a Baccio Bandinelli e al Lorenzetto, 315.
Santa Maria del Popolo
Sepolcro del Card. Ascanio Sforza, per A. Sansovino, 131-132, **102-105, 108.**
Sepolcro del Card. Girolamo Basso, per A. Sansovino, 132, 134-135, 137, 139, **106-107**, 109-**111.**
Statua del Profeta Elia, per il Lorenzetto e Raffaello da Montelupo, 307-308, **230**; *statua di Giona*, per il Lorenzetto, 308-310, **231**; *Giudizio dell'adultera*, per lo stesso, 310-312, **233.**
San Silvestro al Quirinale
Pavimento della cappella di Santa Caterina, per Luca II della Robbia, 558.

San Benedetto Po
Chiesa
Statue, di Ant. Begarelli e del nipote Ludovico, 633, 635-636, **504**, 638-640, **506-512.**

San Firmano (presso Montelupone di Potenza Picena)
Chiesa
San Firmano, statua di Fra' Ambrogio (della Robbia), 555.

San Vito
Chiesa
Annunciazione, per Antonello Gagini, 833, 835, **625.**

Saragozza (Spagna)
Cattedrale
Decorazione del tornacoro, con richiamo a forme toscane, 118.

Sciacca
San Francesco
Madonna, per Giacomo Gagini, 845, **633.**

Siena
Accademia di Belle Arti
Porticina marmorea, di Lorenzo Marrina, 463, **352.**
Chiesa di Fontegiusta
Altare, di Lorenzo Marrina, 463-464, **353.**
Pietà, nella lunetta dell'altare suddetto, per lo stesso, 464-466, **354.**
Capitelli, fregio, candelabro dell'altare suddetto, per lo stesso, 466-467, **355-358.**
Duomo
Scala del pulpito della Cattedrale, ornata da Bernardino di Giacomo, 472, 476, **361-363.**
Frontespizio della libreria Piccolomini, per il Marrina, 467-468, **359.**
San Martino
Altare Marsili, per il Marrina, 468-469, 472, **360.**
Santo Spirito
Santa Maria Maddalena, statua attribuita a Frate Ambrogio (della Robbia), forse del Cozzarelli, 555.

SIRACUSA

Cattedrale
Madonna, di Antonello Gagini, 816, **608.**
Santa Lucia, per Antonello Gagini, 830-832, **621.**
Museo Nazionale
Monumento al Governatore Giovanni Cardinas, per Antonello Gagini, 803-804, **598.**

SIVIGLIA

Museo Provinciale di Belle Arti
San Girolamo, per Pietro Torrigiano, 281, 283, **210.**

SONCINO

Santa Maria delle Grazie
Mausoleo di Massimiliano Stampa, per Giulio da Oggiono, 686 in nota.

SUTERA

Chiesa
Ciborio, di Antonello Gagini, 806, **600.**

TORINO

Museo Civico
Ornamenti per la tomba di Gastone di Foix, per il Bambaia, 666, **524-525.**

TRAPANI

Pinacoteca Fardelliana
San Giacomo, di Antonello Gagini, 826.
Chiesa dell'Annunziata
Decorazione, dei figli di Antonello Gagini, 838.
Arco marmoreo della cappella della Madonna, per Antonello e i figli Antonino e Gian Domenico, 843; *suo compimento*, per Giacomo Gagini, 843.

TREVISO

Duomo
Monumento Zanetti, di Pietro, Tullio e Antonio Lombardo, 357, **266.**
San Niccolò
Tomba di Agostino Onigo, per Pietro Antonio e Tullio Lombardo, 381-382, **287-288.**

VARALLO SESIA (dintorni)

Sacro Monte
Adorazione dei Magi, stucchi di Gaudenzio Ferrari, 644-645, **514.**
Crocifissione, stucchi, per lo stesso, 645-648, **515.**
Cristo caduto sotto la croce, stucchi di Tabacchetti e Morazzone, 648, **516.**
Ecce Homo, stucchi di D'Enrico e Morazzone, 648, **517.**

VARESE

Casa Taccioli
Frammenti del monumento Birago, per il Bambaia, 666.

VENEZIA

Chiesetta del Seminario Arcivescovile
L'Annunciazione, di Tullio Lombardo, 374, **281.**
Chiesa de' Servi
Storie dell'Invenzione della Croce, per il Riccio, 340, **246.**
R. Galleria
Il *Redentore*, statua di Giacomo Fantoni, 426 in nota, **323.**
Museo Archeologico
Apollo, di Pier Ilario Bonacolsi, detto l'Antico, 297, **218.**
Museo della Ca' d'Oro
San Martino divide il mantello, bronzo del Riccio, 340, **247.**
Lotta di giganti, bronzi di Vittor Camelio, 355, **262-263.**
Porzia, moglie di Bruto, rilievo del Mosca, 434, **330.**
Doppio ritratto, di Tullio Lombardo, 364, **272**, 377.
Bustino di bimba, per Antonio Lombardo, 385-386, **293.**
Statua della Sovranità, per lo stesso, 390-391, **298.**
Frammenti della tomba Barbarigo, bronzi di Antonio Lombardo, 394, **301-302.**
Palazzo Ducale
Camino nella stanza da letto del Doge, per Antonio Lombardo, 382 in nota, **290-291.**
Palazzo Ducale, Scala d'Oro
Geni alati, sul parapetto, 387-388, **294.**

Ornamento sopraporta di genietti con faci, 388, **295.**
Piazza Santi Giovanni e Paolo, monumento del Colleoni
Busto del Colleoni, per il Verrocchio, 36, **37**, 66.
Piazza San Marco
Piloni di stendardo, in bronzo, per Alessandro Leopardi, 407, **307-310.**
Raccolta Donà delle Rose
Argo e Mercurio custodiscono Io, per Antonio Lombardo, 390, **297.**
Faunessa, del Mosca, 436, **332.**
Donna vicina a un rogo, per il Mosca, 436-437, **333.**
Sant'Anastasia
Candelabre nell'altare, per Frisoni (?), 515, **389-391.**
San Giovanni Crisostomo
Incoronazione della Vergine, per Tullio Lombardo, 373, **280.**
Santi Giovanni e Paolo
Mausoleo Vendramin, di Tullio Lombardo, 370, **279**; *tondi nelle nicchie, ornati e rlievi del basamento*, per Antonio Lombardo, 382-383, 385, **292.**
Basamento della Scuola di San Marco 365, 367-368, **274-275.**
Monumento al Doge Giovanni Mocenigo, per Tullio Lombardo, 360, 363-364, **270-271**, 365, **273**, 374, **282.**
Santa Maria Maddalena, statua nel trittico di Bartolomeo Bergamasco, 426, **324.**
Mausoleo Bonzi, per il Mosca, 438, 440, **335.**
Mausoleo Trevisan, per il Mosca, 440-442, **336-337.**
San Lio
Pietà, di Tullio Lombardo, 368, **276.**
San Marco
Candelabri, di Matteo Olivieri, 350, 352, **258-260.**
Cimasa del tabernacolo col S. Paolo, per Antonio Lombardo, 388, **296.**
Pala d'altare nella cappella Zen, per Antonio Lombardo, 391, 393, 394, **299-300.**
Statue del Battista e di S. Pietro, nella pala suddetta, opera di Paolo Savin, 405-406.
Tomba del Cardinale Zen, per Paolo Savin e Antonio Leopardi (?), 406-408, **312-313.**
Santa Maria Gloriosa de' Frari
Mausoleo di Benedetto Brugnoli, per il Mosca, 437-438, **334.**
San Martino
Angioli, di Tullio Lombardo, 368-369, **277-278.**
Santa Maria dei Miracoli
Madonna, nella lunetta sopra la porta della chiesa, 443, **338.**
Decorazione, di Pietro, Tullio, Antonio Lombardo, 358.
Quattro figure nella balaustrata del coro, per Tullio Lombardo, 358, **267-268.**
Base di pilastro a destra nel presbiterio, ornata da Tullio Lombardi, 358, 360, **269.**
Aquila, di Antonio Lombardo, 381.
Pilastro d'ingresso al presbiterio, ornati di Antonio Lombardo, 381-382, **289.**
San Rocco
Altar Maggiore, per Venturino Fantoni, i suoi figli, Bartolomeo Bergamasco e il Mosca, 424, 426, **322.**
San Sebastiano e San Pantaleone, nell'altare suddetto, 428, **327.**
San Rocco, interpretazione di statua del Mosca per uno dei Fantoni, 430, **328.**
Santo Stefano
San Giovanni Battista, in altare della chiesa, per il Mosca, 430, 433, **329.**
Torre dell'Orologio
Due campanari, in bronzo, per Paolo Savin, 405, **311.**

VERONA

San Fermo
Tomba dei fratelli Torriani, per Andrea Riccio, 330-332, **240.**

VIENNA

Albertina
Disegno di un camino, per il Bambaia, 673, **530.**

Galleria Liechtenstein
Busto di Dama, per Leonardo, 12, **13**.
Vergine adorante il Bambino, per il Bambaia, 658.
Museo Estense
Bacco e Arianna, per Tullio Lombardo, 377.
Museo storico artistico
Venus felix, di Pier Alari Bonacolsi, detto l'Antico, 296, **216-217**.
Raccolta Lieben
Antonio e Cleopatra, rilievo del Mosca, 436.
Raccolta Lanckoronski
David, ispirato a studio di Leonardo, 19 in nota, **20** (vedi anche Errata-Corrige).

VOLTERRA

Duomo
Fonte battesimale, 114, **90**.

San Lino
Sepolcro di Raffaele Maffei, per Silvio Cosini e Stagio Stagi, 492, **371**.

WINDSOR

Libreria Reale
Disegno per fontana (n. 12691), di Leonardo, 18, **17**.
Disegno di membra di putti (n. 12569), per Leonardo, 18, **19**.
Disegno per un busto muliebre (n. 12513), per Leonardo, 27-28, **27**.
Studi per il monumento Sforza, di Leonardo, 38-46, **39-44**.
Foglio con la figura di Adamo, 46, 50, **46**.
Nettuno tra ippocampi, disegno di Leonardo, 58, **56**.
Studi per il monumento Trivulzio, di Leonardo, 60-65, **54-59**.

INDICE DEGLI ARTISTI

Agrate (Gian Francesco d'), 497-511.
Agrate (Marco d') 689-691.
Aimo, Domenico, da Bologna, 215-220, 286.
Alvino (Giuseppe d') o Albina, detto il Sozzo, 802.
Ambrogio, nipote di Jacopo tagliapietra da Modena, 515.
Anichini ferraresi, 289.
Antonio da Brescia, 287.
Antonio da Brescia (Frate), 288.
Antonio da Settignano, detto Solosmeo. Vedi Solosmeo.
Antonio Lombardo, 357, 378, 379-400.
Antonioli, Bernardo, 528.
Arriguzzi, Arduino, 218-220
Aspertini, Amico, 223-226.
Auria (Gian Domenico d'), 742, 758-767.

Baccio da Montelupo, 87-92, 586 in nota.
Bambaia (Agostino Busti, detto il), 649-673.
Barili, Antonio, da Siena, 528.
Barili, Giovanni, nipote di Antonio suddetto, 528.
Bariloto (Pietro) di Faenza, 529, 534-537.
Bartolomeo Bergamasco, 422, 424, 426.
Begarelli, Antonio, 611-643.
Begarelli, Ludovico, 640.
Benedetto da Rovezzano, 137, 447-462.
Benedetto Pavese, 666 in nota.
Benti, Donato, 478.
Bernardino del Moro da Siena, 771-773.
Bernardino di Giacomo, 463, 472, 476.
Berruguete, Alfonso, 286.
Biagio da Vairone, 674-678.
Bianchi, Jacopo da Venezia, 529-533.
Bologna (Domenico Aimo, detto il). Vedi Aimo.
Bonacolsi, Pier Ilario, detto l'Antico, 288, 294-301.
Boscoli, Maso, 187.
Brambilla, Francesco, 702.
Briosco, Andrea, detto il Riccio, 288-289, 327-349.
Buglioni, Benedetto, 560-573.
Buglioni, Santi, 560-573.

Caccavello, Annibale, 742, 774-788.
Caradosso, 288.
Casario, Lazzaro, 235-237.
Cervelliera (Giambattista del), pisano, 528.
Cioli, Matteo, 464 in nota.
Cioli, Simone, 271-272.
Cosini, Silvio, 187, 487-496.
Cosini, Vincenzo, 492.
Cristoforo Lombardo, 680, 686-687.
Cristoforo Stoporone, 692-693.

Damiano (Fra'), di Bergamo, 525.
D'Enrico, 647-648.
Dentone, Giovanni, 420.
Domenico di Polo, 289.

Elia, Antonio, 286.

Fancelli, Domenico, 116.
Fancelli, Pandolfo, 481 in nota.
Fantoni, Bernardino, 422, 424, 426, 428.
Fantoni, Giacomo, 422, 424, 426, 428.
Fantoni, Giovanni, 422, 424, 426, 428.
Fantoni Venturino, 422, 424, 426, 428.
Ferrari, Gaudenzio, 644-648.

Ferraro, Antonio, detto Imbarracocina, 802, 848.
Ferrucci, Andrea di Piero, 179-187.
Forment, Damiano, 118.
Fornari, Giambattista, 502 in nota.
Francesco da Milano, 226-228.
Francesco del Tedda, 272 in nota.
Francesco di Sant'Agata, 354-355.
Fusina Andrea, 679, 684-686.

Gagini, Antonello, 789-851.
Gagini, Antonino, 838.
Gagini, Fazio, 799, 800, 846.
Gagini, Giacomo, 797-789, 842, 848.
Gagini, Gian Domenico, 842.
Gagini, Giovan Vincenzo, 800-801, 846-847, 849.
Gambello o Camelio, Vittore, 352, 354.
Ghiberti, Vittorio, 544.
Giambattista da Sesto, 678 in nota.
Gian Cristoforo Romano, 291-293.
Gian Domenico d'Auria, 758-767.
Gili, Giovanni, intagliatore in legno, 528.
Gili, Paolo, intagliatore in legno, 528.
Gio. Giacomo da Brescia, 116.
Giovanni dalle Corniole, 287, 288.
Giovanni da Nola, 715-744.
Giovanni (Fra'), da Verona, 528.
Giovanni di Castel Bolognese, 289.
Giovanni Jacopo da Napoli, 770-771.
Girolamo da Treviso, 229-231.
Giulio da Oggiono, 686 in nota.
Gonzate (Damiano da), 608-610.
Gonzate (Filippo da), 608-610.
Gonzate (Giacomo Filippo da), 608-610.
Guercio, Vincenzo, 803.

Jacopo della Quercia, 218, 223.
Jacopo Fornari, tagliapietra da Modena, 515.

Laurana, Francesco, 816.
Leonardo da Vinci, scultore, 1-66, 69-70, 80-81, 94-98.
Leopardi, Alessandro, 401-404.
Lombardi, Alfonso, 575-601.
Lombardo, Antonio (vedi Antonio Lombardo).
Lombardo, Aurelio, 165 (V. Errata-Corrige).
Lombardo, Girolamo, 165, 196 in nota.
Lombardo, Tullio, 356-378.
Lorenzetto (Lorenzo Lotti, detto il), 302-316.
Maiano (Benedetto da), 726, 729.
Malvito Giovan Tommaso, il Giovane, 694-696.
Mangone, Giovanni, da Caravaggio, 273-276.
Marchesi, Andrea da Formigine, 516-528.
Marco d'Agrate, 681, 689.
Marinis (Angelo De), 697-702.
Marrina (Lorenzo di Mariano, detto il), 463-476.
Melioli, 288.
Merliano o Meriliano o Miriliano. Vedi Giovanni da Nola.
Minelli, Antonio, 409-419.
Minelli, Giovanni, 409-419.
Moderno (autore di piccoli bassorilievi nascosto sotto la firma di OPUS MODERNI), 288.
Morazzone, 646-648.
Mosca, Simone, 265-270.
Mosca (Zuan Maria Padovano, detto il), 427-442.

Niccolò di Stefano da Bologna, 528.

Olivieri, Maffeo, 350-352.
Ordoñez, Bartolomeo e Diego, di Burgos in Ispagna, 93-103, 116, 118, 481, 719.

Paladini, Filippo, 560, 564.
Paolo di Jacopo tagliapietra di Modena, 515.
Pedani, Gaspare di Cremona, 512.
Pierino da Vinci, 206, 208.
Pier Maria da Pescia, 289.
Pino, Giacomo, di Salemi, 803.
Pollaiolo, Antonio, 37 in nota, 112.
Pollaiolo, Simone del, detto il Cronaca, 112-115.
Pradesoli, Bartolomeo, di Reggio, 512-515.

Quaranta (Matteo De), 253 in nota.

Raffaello da Brescia, 528.
Raffaello da Montelupo, 116, 217, 307-308, 312, 317-326.
Raniero da Pietrasanta, 272 in nota.
Rizzo, Antonio, 387.
Robbia (Giovanni della), 548-551.
Robbia (Girolamo della), 542, 556-557.
Robbia (Luca della), 542, 558.
Robbia (Marco della), o Fra' Mattia, 542, 552-554.
Robbia (Pier Francesco della) o Frate Ambrogio, 542, 554-555.
Rocco di Rapi, 803.
Rossellino, Antonio, 726, 728.
Rossi, Giovanni di Sandro, da Fiesole, 116.
Rossi (Properzia de'), 602-606.
Rossi (Teodosio de'), 234-235.
Rustici, Giovanni Francesco, 67-85.

Sangallo (Francesco da), 217, 243-259.
Sansovino, Andrea di Domenico Contucci da Monte Sansovino, 105-174.
Sansovino, Jacopo Tatti, 175-178, 286.
Santacroce, Girolamo, 726, 744, 757.
Savin, Paolo, 405-408.
Scilla, Giacomo, 232-234.
Seccadenari, Ercole, 220-223.
Silla de' Longhi, V. Scilla.
Silvio, nipote di Jacopo tagliapietra da Modena, 515.
Simone, detto il Mantovano, 116.
Solari, Cristoforo, detto il Gobbo, 703-714.
Solosmeo, 253 in nota, 277.
Spadafora (Giuseppe), 802.
Stagi, Stagio, 477-486.
Stagi, Lorenzo, 478.
Stefano da Sesto, 676-677.
Stella, Paolo, 420, 427.

Tabacchetti, 646-648.
Tamagnino, 678 in nota.
Tasso (Leonardo del), 260-264.
Tenerello, Antonio o Giovannantonio, 768-770.
Terzi, Filippo, 118.
Testa, Gianfrancesco, 507.
Testa, Pasquale, 507.
Torelli, Benvenuto, 528.
Torrigiano, Pietro, 278-283.
Tribolo, Niccolò, 188-214, 225, 607.

Valerio Vicentino, 289.
Varignana (Domenico Aimo, detto il), V. Aimo.
Verrocchio, Andrea, 1-36, 304-306.

Zaccaria da Volterra, 237-242, 286
Zambelli, Stefano, bergamasco, 528.
Zorzi, Giovanni, detto Pirgotele, 442-446.
Zucchi, Marcantonio, 507.

ERRATA-CORRIGE

A pag. 20, sotto la figura di Davide, leggasi: *Da Leonardo*, invece di *Leonardo*.
» 35, sotto la figura, leggasi: *Busto del Colleoni*, invece di *Busto del Gattamelata*.
» 60, linea 12, leggasi: *Duca dell'Arenella*, invece di *Duca dell'Aroñes*.
» 165, linea 11, leggasi: *opera di Aurelio e Girolamo Lombardo*, invece di *opera di Girolamo Lombardo*.
» 199, linee 5-6, leggasi: *della composizione che gli è attribuita, raffigurante lo Sposalizio della Vergine, opera di Raffaello da Montelupo*, invece *della composizione raffigurante lo Sposalizio della Vergine*.
» 323, linea 21, leggasi: *della chiesa di S. Maria della Consolazione*, invece di *Santa Croce in Gerusalemme*.
» 407, sotto la figura: *Alessandro Leopardi*, invece di *Antonio Leopardi*.
» 413, linea 3, leggasi (*fig.* 303), invece di (*fig.* 312).
» 424, sotto la figura: *R. Galleria*, invece di *R. Galleria d'Arte*.
» 430, linea 6, aggiungere: (*fig.* 328).
» 502, linea 3, leggasi: *modiglioni*, invece di *medaglioni*.
» 554, linea 8, leggasi: *Sacra Conversazione*, invece di *Sacra Convenzione*.
» 782, in nota, leggasi: *Con Gian Domenico*, invece di *Con Girolamo*.

LA SCULTURA DEL CINQUECENTO

Volume X - Parte I

I.

LA SCULTURA PITTORICA A FIRENZE

I.

LEONARDO DA VINCI SCULTORE[1]

Leonardo da Vinci, giovinetto prodigio, entrò nello studio del Verrocchio a diciott'anni, nel 1470, quando suo padre, Ser Piero notaio, che aveva trasportato il domicilio nella città dell'Arno[2], tenne procura del convento della Santissima Annunziata[3]. Può ritenersi che la vocazione per le arti belle si fosse manifestata, nel tempo della dimora a Vinci, così vivamente in Leonardo da rendersi indispensabile per lui la scelta di un maestro, di un grande maestro. Essa cadde sul Verrocchio, artista caro ai Medici, scultore che parve prendere da Donatello la successione di gloria, pittore degno d'essere contrapposto ai Pollaiolo, che con le grandi tele delle *Fatiche d'Ercole* avevan dato esemplari alla nuova generazione toscana, così come dalla cappella Brancacci era partito il grido dello stil nuovo per la generazione precedente. È probabile che Ser Piero da Vinci, appena ebbe presa dimora in Firenze, s'affrettasse a collocare suo figlio « non legittimo » nello studio del Verrocchio, dal momento che, nel 1472, Leonardo si trova inscritto nel « Libro Rosso de' debitori e creditori » della Compagnia dei Pittori in Firenze. Certo egli giunse alla soglia dello studio del maestro con una preparazione naturale straordinaria; certo la sua maturità di spirito s'era già fatta grande nel silenzio del luogo natio e nella contemplazione della vita della terra e degli esseri.

La collaborazione di Leonardo con il Verrocchio durò per sette

---

[1] Cfr. W. v. Seidlitz, *Leonardo als Bildhauer*, in *Dresdener Anzeiger*, 23, XI, 1909; Fr. Malaguzzi Valeri, *Leonardo da Vinci e la Scultura*, Zanichelli, Bologna, 1922; Raymond S. Stites, *Leonardo da Vinci, Sculptor*, in *Art Studies*, Cambridge, 1926, 1928, 1931 (VIII, parte II).

[2] G. Calvi, *Spigolature vinciane dell'Archivio di Stato di Firenze*, in *Raccolta vinciana*, fasc. XIII, 1930.

[3] Gaye, *Carteggio*, I, 222.

anni, dal 1470 al 1477. E noi già tentammo, nella monografia sul grande Maestro, come nei fascicoli apprestati per la pubblicazione nazionale delle opere vinciane e nel volume IX, parte I della *Storia dell'Arte italiana*, di determinare le pitture e i disegni da attribuirsi a Leonardo durante il periodo indicato. Più ardua è la determinazione della sua opera di scultore alla bottega del Verrocchio, poichè nessun esempio di essa, documentato, anche appartenente ad altro periodo della sua vita, può servirci di base a tale determinazione.

Una delle opere ove ci è sembrato di riconoscere la mano del grande Maestro agli esordi è lo stucco Dibblee, ad Oxford, raffigurante la *Madonna col Bambino*[1] (fig. 1). Lo stucco, verrocchiesco e superiore al Verrocchio, mostra il discepolo ancor fisso agli esemplari del Maestro, del cui gruppo di *Madonna e Bambino* al Bargello (fig. 2) lo stucco Dibblee è copia invertita con varianti lievi. Tale fedeltà al modello rende anche più evidente il diverso modo di vedere la forma proprio all'imitatore: le pieghe marcate e metalliche del Verrocchio fluiscon morbide sulla figura della Vergine nello stucco, e non i cincinni azzimati del fanciullo verrocchiesco copron la testa del putto di Leonardo, sfiorata da pochi fili soffici come peluria di uccello da poco nato; i lineamenti stessi non sono formati e definiti come nel gruppo del museo fiorentino, bensì larghi, molli, incerti ancora, conformi alle ben note osservazioni vinciane sulla struttura e le proporzioni del corpo infantile.

La tecnica stessa rivela uno spirito novatore: gettato, sopra un piano di gesso indurito, altro gesso ancora fumante, lo scultore, con la stecca, con le dita, formò rapido il gruppo, valendosi poi, nei tratti ove il gesso aveva fatto presa, dello scalpello, che taglia, riduce, arrotonda, leviga. In alcune parti, ad esempio nelle gambe del Bambino, si distinguon tracce lasciate da uno scalpello adoperato con la mano sinistra, secondo l'abitudine di Leonardo, nota per scritti e disegni.

Ma più che la ragion tecnica, rivelatrice anch'essa di rapidità creativa, lo spirito dell'opera indica il grande maestro. La forma assume valore pittorico, sfiorata da ombre carezzevoli; lo sguardo

[1] A. Venturi, *Authentic Leonardo Sculpture*, in *The Times*, 1923; Theodore Andrea Cook, *Leonardo da Vinci Sculptor*, London, 1923; E. Maclagan, *Leonardo as Sculptor*, in *Burlington Magazine*, agosto 1923; R. S. Stites, *The bronzes of Leonardo da Vinci*, in *The Art Bullectin*, 1930, pp. 254-69.

Fig. 1 — Oxford, presso il Sig. Dibblee.
Leonardo: *Madonna col Bambino.*

Fig. 2 — Firenze, Museo Nazionale. Verrocchio: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Alinari).

prende dolcezza di lume sotto il morbido spessor delle palpebre; la mano sinistra della Vergine, con molli dita affusate e cute sottile, la destra, con due dita divaricate sul fianco e sul braccio di Gesù,

Fig. 3 — Londra, Victoria and Albert Museum.
Leonardo: *Madonna col Bambino.*
(Fot. della Direzione del Museo).

prementi come sopra tasti di pianoforte, sono impresse di sensibilità nuova; i panneggi seguono il moto della forma; i contorni, marcati nel Verrocchio, perdono definizione. Il Bimbo è il precursore del piccolo Gesù nella *Madonna delle Rocce,* con le nari respiranti, i

teneri archi del labbro superiore, l'ombra profonda agli angoli degli occhi e sopra il mento, le guance molli, cadenti verso la bocca socchiusa, l'arco sopracciliare tremulo, la palpebra inferiore lievemente rigonfia, il profondo lume dello sguardo.

Affinità evidenti con l'arte di Leonardo sono state giustamente riconosciute anche nel gruppetto incantevole di *Madonna e Figlio*[1], del Museo Vittoria e Alberto a Londra (fig. 3). Il profilo acuto e sottile del volto chino di Maria è anzi caratteristico di primitive opere vinciane, quali l'« Annunciazione » del Louvre, e caratteristica del grande Maestro è la ritorta acconciatura, con ciocche gonfie e leggiere sfuggenti come spuma dai giri del nastro. Il gusto di simili acconciature complicate e pittoresche rimarrà sempre in Leonardo, dal verrocchiesco studio per una testa di Annunciata nella Galleria degli Uffizi ai manichini capricciosi di teste muliebri disegnati per la Corte di Ludovico il Moro[2].

Una sensibilità acuta e pronta s'imprime in ogni particolare della freschissima opericciola: nelle irrequiete piegoline della veste e nel fluido cader del manto che s'impasta sulle forme con morbidezza di vivo colore, nelle dita che si tendon nervose a imprigionar per gioco la gambetta paffuta del bimbo, nei piedini di questo irrequieti, con le piante e le dita guizzanti come per solletico, infine nel sorriso che dalle sottili labbra di Maria si diffonde alle guancie e agli occhi in un lampeggiar di vita più intenso che nella giovanile *Madonna del Fiore*, forse vicina di tempo a questa sua sorella, di forme più acerba e più viva. Tutta la testa è un raggiar di riso sottile e scherzoso, che trema nelle fossette della bocca, nelle morbide guance, nel cavo delle tempie delicate, e par gorgogli più vivo nei fiotti della ribelle capigliatura. L'epidermide rasata, le palpebre di vera carne, la tenera polpa del manto sulle ginocchia, gli archi labili delle soprac-

[1] Attribuito a Desiderio dal BODE, *Florentiner Bildhauer*; da E. HILDEBRANDT, *Leonardo da Vinci*, 1927; a Leonardo più o meno dubbiosamente da C. PHILLIPS, in *The Art Journal*, 1899; dal CAROTTI, *Le opere di Leonardo*, 1905. Fu assegnato interrogativamente dal SIRÉN a Leonardo, in *Leonardo da Vinci, the artist and the man*, 1916; poi non fu ammesso da quell'autore in una posteriore edizione (Paris-Bruxelles, G. van Oest, 1928). Continuarono a discorrerne con incertezza Mc CURDY, *The Hind of Leonardo da Vinci*, New York, 1928; e infine da W. R. VALENTINER, *Leonardo and Desiderio*, in *Burlington Magazine*, agosto 1932, e da E. MACLAGAN e M. LONGHURST, *Catalogue of italian sculpture in the Victoria a. Albert Museum*, Londra, 1932.

[2] A. VENTURI, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 135.

Fig. 4 — Berlin, Staatl. Museum, Abt.: Bildwerke d. christl. Epochen.
Scuola del Verrocchio: *Madonna col Bambino.*
(Fot. della Direzione del Museo).

ciglia, il corpo disossato del bimbo tutto pieghe e fossette, rispecchiano la personalità di Leonardo, in questo momento impressionato dall'arte di Desiderio, come può vedersi nel volto di Gesù[1].

Qualche ricordo del tipo infantile di Desiderio è anche in una leggiadrissima terracotta raffigurante un *Piccolo portascudo* che difende un grappolo d'uva da un uccello, pure nel museo Vittoria e Alberto a Londra (figg. 5-7). Il tema classico prende vita nuova in questo esempio di plastica prossimo ai modi di Leonardo[2]: il movimento dei pampini che sfiorano il braccio o ricadono avvizziti, il nodo floscio di nastro, la leggerezza delle piume, il cui fremito impercettibile ci fa sentire la tensione del collo, l'artiglio avviticchiato alla gamba del bimbo, lo scudo dentato e sinuoso, conducono a un effetto decorativo nuovo e scintillante. Si rispecchia, in questi particolari, l'arte di un maestro che viene dalla bottega del Verrocchio, pur risalendo, nel foggiare il tipo del bimbo e il modulo della personcina fra baldanzosa e trepida, ad altri esempi, soprattutto di Desiderio. La testa ha lineamenti minuti e regolari, una bocca cinguettante, un nasino delicato, grandi occhi aperti, che ci richiamano appunto, come il nastro pieghettato della bandoliera, i putti di Desiderio e la lor grazia di uccelletti; ma la guancia, veduta in profilo, è così tenera e molle come appunto nelle testine dei bimbi di Leonardo; i capelli, ben pettinati e divisi con cura da Desiderio, inghirlandano in pittoresco disordine il paggetto di Londra, come di un serto d'erbe e di fiori; le palpebre spesse, carnose, hanno limite vago e irregolare; il labbro superiore, veduto di profilo, sporge come nella bocca

[1] Qualche somiglianza con questa Madonna, pur nella sua qualità inferiore, presenta il gruppo in terracotta di *Madonna con putto piangente* del museo di Berlino (fig. 4). Ivi le gambe del piccolo Gesù non hanno la tenerezza che nel puttino di Londra indica chiaramente la mano di Leonardo; le forme sono intirizzite e mingherline; la testa del bimbo non risponde al canone di proporzioni proprio degli studi vinciani. Non è dunque possibile pensare alla mano stessa di Leonardo, sebbene possano scorgersi caratteri evidenti di affinità con la sua arte nella struttura della fronte convessa e delle labbra tremule di Gesù, e soprattutto nel panneggio serico, fluido, che segue il movimento delle forme di Maria come nel disegno a punta d'argento per una *Annunciazione*. Tutto un mormorio di luci e ombre labili, irrequiete, è il panneggio serico, non proprio delle sculture verrocchiesche; lumi di seta sfiorano il profilo di Maria, vicino di sagome a quello del gruppo londinese, ma senza lo scintillio del riso. Teneramente appoggiata ai riccioli del gracile putto, la madre par voglia calmarne con la carezza del volto l'infantile dolore.

[2] A. Venturi, *Studî dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, 1927. Proviene dalla collezione Gigli Campana, dov'era ritenuta di Desiderio, alla cui scuola era attribuita nel catalogo del Museo.

Fig. 5 — Londra, Victoria a. Albert Museum.
Leonardo (?): *Bimbo portascudo* (di profilo verso destra).
(Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 6 — Londra, Victoria a. Albert Museum
Leonardo (?): *Bimbo portascudo* (quasi di fronte).
(Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 7 — Londra, Victoria a. Albert Museum.
Leonardo (?): *Bimbo portascudo* (girato verso sinistra)
(Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 8 — Firenze, R. Museo Nazionale.
Verrocchio e Leonardo: *Busto di dama* (di fronte).
(Fot. Alinari).

del piccolo Gesù ai piedi della *Vergine delle Rocce*, e il contorno, indeciso e tremulo, quasi rende il balbettio dell'infanzia. Anche la pro-

Fig. 9 — Firenze, R. Museo Nazionale. Verrocchio e Leonardo: *Busto di dama* (di profilo verso destra). (Fot. Brogi).

Fig. 10 — Firenze, R. Museo Nazionale. Verrocchio e Leonardo: *Busto di dama* (di profilo verso sinistra). (Fot. Brogi)

porzione della testa, grossa al confronto del corpo, risponde ai precetti di Leonardo per le figure infantili, mentre braccia torso e piedi rimangon troppo compatti e rigidi, troppo interi, per sostenere il

paragone con i disegni di putti propri al Maestro, e anche con il mobilissimo puttino sulle ginocchia della Madonna ora citata nel Museo Vittoria e Alberto.

Davanti a *La donna dalle belle mani* (fig. 8-12) nel Museo Nazionale di Firenze, anche per la somiglianza di concetto con il *Busto di*

Fig. 11 — Firenze, R. Museo Nazionale.
Verrocchio e Leonardo: Particolare del *busto di dama*: *le mani*.
(Fot. Brogi).

dama nel quadro Liechtenstein (fig. 13), opera giovanile di Leonardo, ci domandammo se non sia da ammettere qualche intervento del grande discepolo nell'opera del suo maestro Verrocchio. Essa ha in comune col busto Liechtenstein l'espressione caratteristica di una fissità che non è mancanza di moto ma irrigidimento per tensione: i lineamenti della nobilissima testa spirano vita, il busto si erge altiero; le mani, tema centrale dell'opera, e con predilezione sentite dall'artista, hanno struttura elegante e nervosa: specialmente il dorso, il polso di esse, son di una perfezione senza riscontri. Si scorge a tratti, nell'aristo-

cratica immagine, uno scalpello che nobilita quel che tocca, che sfiora come piuma il marmo, che par dare vene azzurre, sensibilità alle mani; e là può forse vedersi l'opera del discepolo. Le pieghe s'accartocciano sulle braccia al modo proprio del Verrocchio, ma la cuffia serica, sotto cui premon variamente le trecce, la nuca di vera

Fig. 12 — Firenze, R. Museo Nazionale.
Verrocchio e Leonardo: Il busto precedente visto da tergo.
(Fot. Brogi).

carne, la veste sul dorso e sull'omero, plasmata sulle forme interiori con levità suprema, tutti quei particolari ove la forma perde la sua crosta di durezza per mostrare la fine serica superfice, oltrepassano le possibilità dell'arte di Andrea Verrocchio. Si noti anche la differenza di trattazione dei riccioli, in spire scattanti a destra, dove compongono al volto quasi una mossa cornice d'acanto, in chiocciole materialmente appiattite a sinistra, dove anche il diverso premer delle chiome sotto la diafana cuffia di velo è reso con qualche titubanza, senza la spontaneità della mano che suscita, dalle chiome a destra, fremiti di vita.

Certo qui si scorgon chiaramente due mani, e noi ci domandiamo se la più sottile non sia quella di Leonardo, e se egli non abbia anche

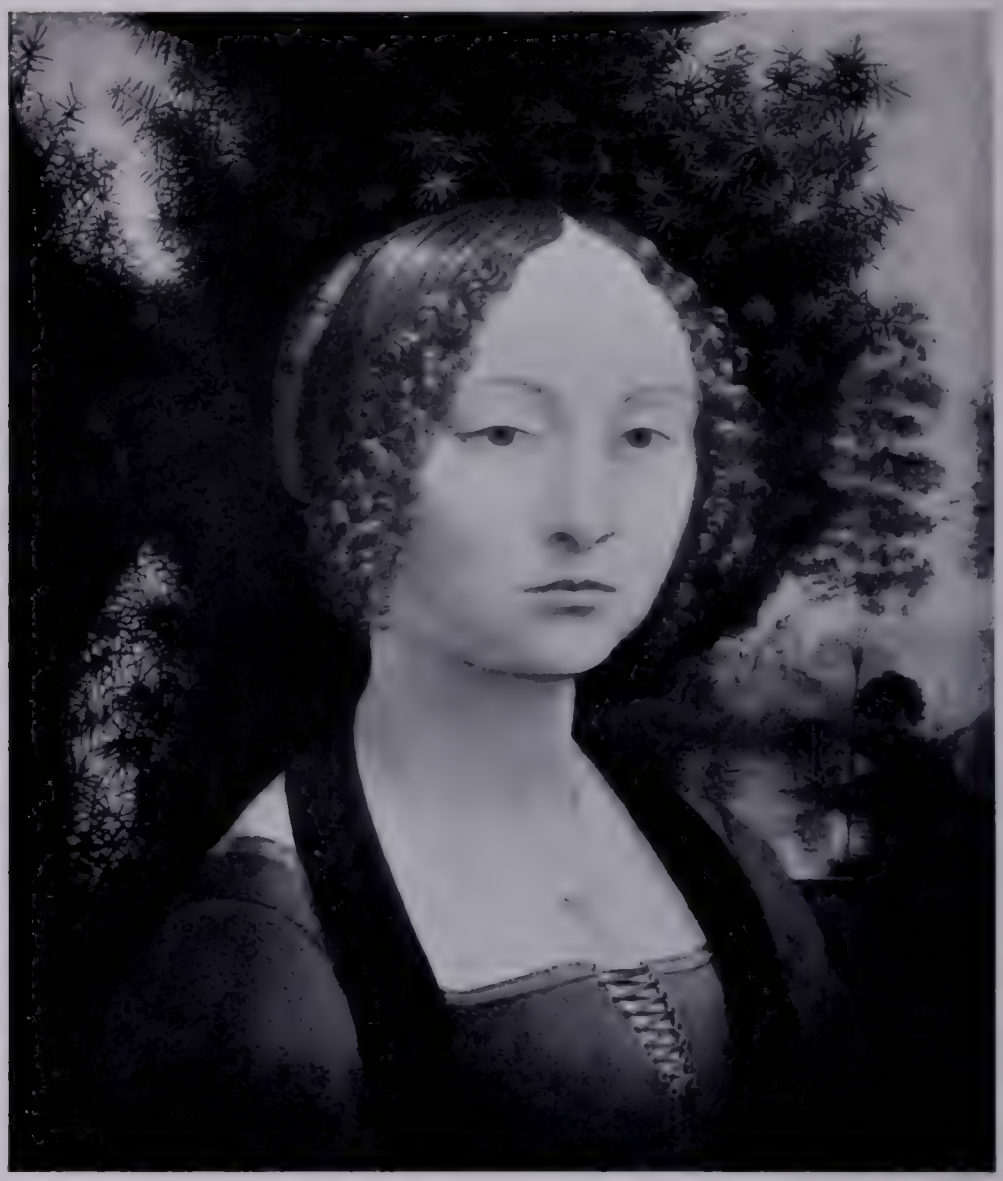


Fig. 13 — Vienna, Galleria Liechtenstein. Leonardo: *Ritratto di Ginevra Benci.* (Fot. Wolfrum).

suggerito al Maestro il taglio speciale del busto, con le mani, per la prima volta apparso nella pittura italiana, invece dell'altro sopra il cinto, consueto al Verrocchio. Sembra, questo motivo delle mani in

Fig. 14 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Verrocchio e Leonardo: *Putto col delfino* nella fonte del cortile (visto quasi di fronte). (Fot. Alinari).

Fig. 15 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Verrocchio e Leonardo: Putto sudd. (visto verso destra). (Fot. Brogi).

Fig. 16 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Verrocchio e Leonardo: Putto sudd. (visto verso sinistra). (Fot. Brogi).

azione, preludere alla *Dama della Faina* in Cracovia, o alla stessa *Gioconda*.

Come è noto, la misura dei ritratti ingrandisce con l'avanzar del tempo: così avvenne per i busti romani, così per quelli del Rinascimento. Ai primi ritratti, di profilo, altri seguono in varie positure, comprendenti di mano in mano una parte maggiore del busto, dalla linea delle spalle scendendo prima al petto poi a metà della figura. E noi non possiamo distoglierci dal pensiero che Leonardo abbia suggerito, per il busto del Verrocchio, oltre al più ampio squadro ritrattistico, la disposizione delle mani, una in atto di tenere un mazzo di fiori, anzi di stringerlo al petto, l'altra sospesa come ad esprimer gradimento del profumo e della bellezza dei fiori. Leonardo, che poi dirà la scultura di *poco discorso*, lontana dalle sottili speculazioni della pittura, volle forse animarla con uno tra i particolari della figura di cui egli più ha sentito la sensibilità espressiva: le mani, strumento di muto linguaggio.

Un'altra domanda noi ci siamo rivolti: se egli abbia avuto anche parte nell'ideazione del *Putto* gettato in bronzo dal Verrocchio per la fonte della villa medicea di Careggi, oggi nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze (figg. 14-16). Si è tentati di vedere la collaborazione del discepolo di genio in quella farfalla che gioiosa prende il volo, nella forma tutta fremiti, nel movimento aereo delle ciocche, delle piume, dei drappi, nelle proporzioni grandi della testa con guance turgide, nei gesti lievi delle mani paffute, in contrasto con la schioccante forza del delfino, che tutto si torce nel tentativo di sgusciar dalle mani del genio. L'effetto cui mira lo scultore, qui come nel ritratto di dama, è un effetto di leggiera continua vibrazione e di pittorica morbidezza, un tentativo, quasi, di sfumato leonardesco in scultura.

Il bronzo fu certo tratto da un modello di cera e, nel rinettarlo, forse il Verrocchio ne diminuì la raffinatezza, l'elasticità di forme. Fatto è che, guardando le teste dei putti sul grembo delle Madonne di Andrea al museo nazionale di Firenze, l'uno adorno di ricci disposti con fredda cura sulla testa piccina e atteggiato a un sorriso di bamboletta vezzosa, l'altro con occhi turgidi, espressione prepotente e dura, non possiamo spiegarci questa viva immagine di letizia infantile, tanta grazia del corpicciolo lieve, abbandonato ai moti dell'aria.

Fig. 17 — Windsor, Royal Library. Leonardo: Disegni per fontana (n. 12691).
(Fot. della R. Commissione Vinciana).

E, tra i disegni di Leonardo, ne abbiamo uno con studi per fonti (fig. 17), ove si vede come egli dia alla figuretta di un bimbo o a quella di un portatore di gerla che stringe fra le braccia un oggetto zampillante acqua, forse un pesce, movimento, animazione simile a quella del putto col delfino di villa Careggi.

Il putto della fonte si rivede, addormentato, in una terracotta del museo di Berlino (fig. 18), con gli stessi lineamenti verrocchieschi, larghi e rotondi, il ciuffo sulla fronte, le guance paffute, ma con una

Fig. 18 — Berlino, Staatl. Museum, Abt. Bildwerke d. christl. Epochen.
Leonardo (?) : *Putto dormiente.*
(Fot. della Direzione del Museo).

tenerezza di carni, una sorridente dolcezza che fanno pensare a maniera prossima a quella di Leonardo. Ascritta al Verrocchio, la terracotta è stata messa in relazione con altre due di putti semisdraiati, povere imitazioni di un maestro che segna le pieghe delle carni con grossi cerchi incisi, e alle forme dure, compatte, dà contorni spezzati, bruschi, inarmonici, nella ricerca del moto istantaneo. Ma nel putto adagiato, le pieghe dell'addome e le soffici ondulazioni del busto seguono il moto della forma, e d'inesprimibile morbidezza son le braccia e le mani, molli, piumose, quali si vedono nei disegni leonardeschi di forme infantili (fig. 19). Anche il giaciglio del putto dormiente, non definito nei contorni come quello dei due piccoli compagni di Berlino, deriva la sua struttura soffice e indecisa dai principî pittorici

di Leonardo, e s'immedesima con l'espressione di torpore e di abbandono che scaturisce dalla posa del putto dalle labbra dischiuse al respiro, dai lumi di seta che sfiorano il volto paffuto nel lieve sottinsù dello scorcio [1].

Non è del tutto agevole riconoscere l'intervento di Leonardo

Fig. 19 — Windsor. Royal Library.
Leonardo: Disegno di membra di putti (n. 1250).
Fot. della R. Commissione Vinciana.

da Vinci ideatore, e forse in qualche parte esecutore nel sepolcro di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo di Firenze (figure 21-20), ma talvolta si è tentati ad ammetterlo nel confrontar questo monumento con l'architettura e la decorazione verrocchiesca.

[1] Qualche carattere leonardesco si vede anche in un rilievo in bronzo pubblicato Leo Kornicki, raffigurante David, in parte affine a quello del Battesimo di Andrea Verrocchio (fig. 20). Ma nonostante certa analogia di tipo con figure giovanili di Leonardo, il ritmo leggiero della posa e la morbidezza della superficie accarezzata, può solo far pensare che lo stucco, inferiore a Leonardo, sia stato ispirato da qualche suo studio o imitato da opere perdute.

quali si vedono nel lavabo della sagrestia di San Lorenzo, pesante, lontano dal ritmo sereno e perfetto che regola i rapporti tra vuoti e pieni nella tomba medicea. L'ornamentazione è ricca in entrambe le opere, ma nella prima l'architettura ne riman soffocata, mentre

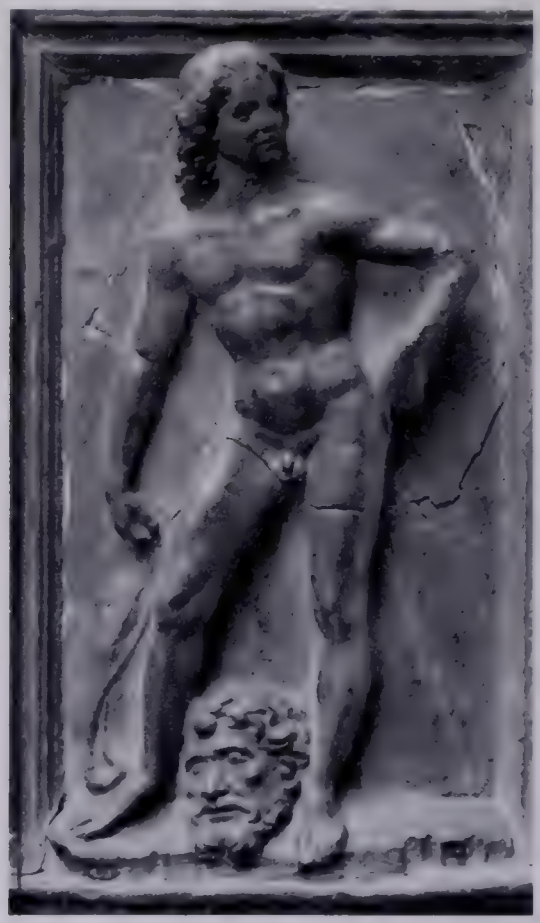


Fig. 20 — Vienna, Collezione del Conte Lanckoronski.
Leonardo: *Davide vincitore* in istucco.
(Per cortesia del proprietario).

nella seconda l'ornato si fonde con le sobrie linee architettoniche in un insieme elegante e leggiero.

Nuova è la composizione di questa tomba medicea nella storia dei monumenti funebri fiorentini. Una grata con groppi di fune, i groppi cari a Leonardo, sostituisce la compattezza della parete; e vi s'appoggia il sarcofago, dove le cornici son tirate con sottigliezza stragrande, quasi tagliate in pietra preziosa. La statua funebre manca,

Fig. 21 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo. Verrocchio e Leonardo: Fronte del monumento. (Fot. Alinari).

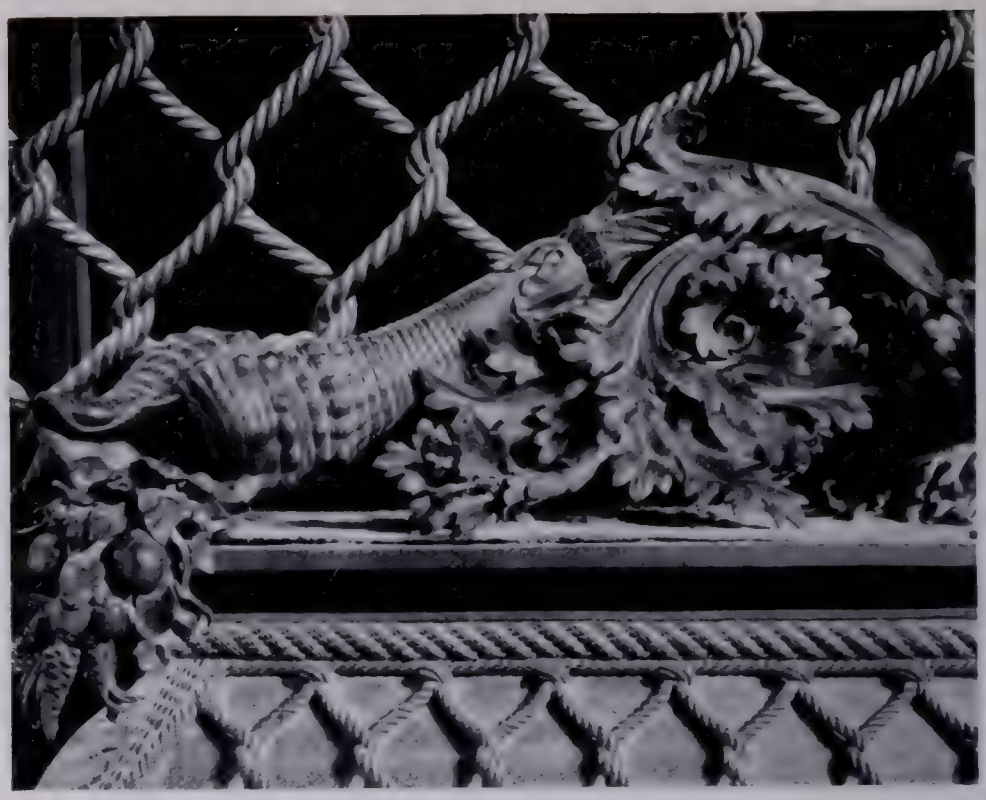


Fig. 22 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo. Verrocchio e Leonardo: Particolare del monumento u. s.
(Fot. Brogi).

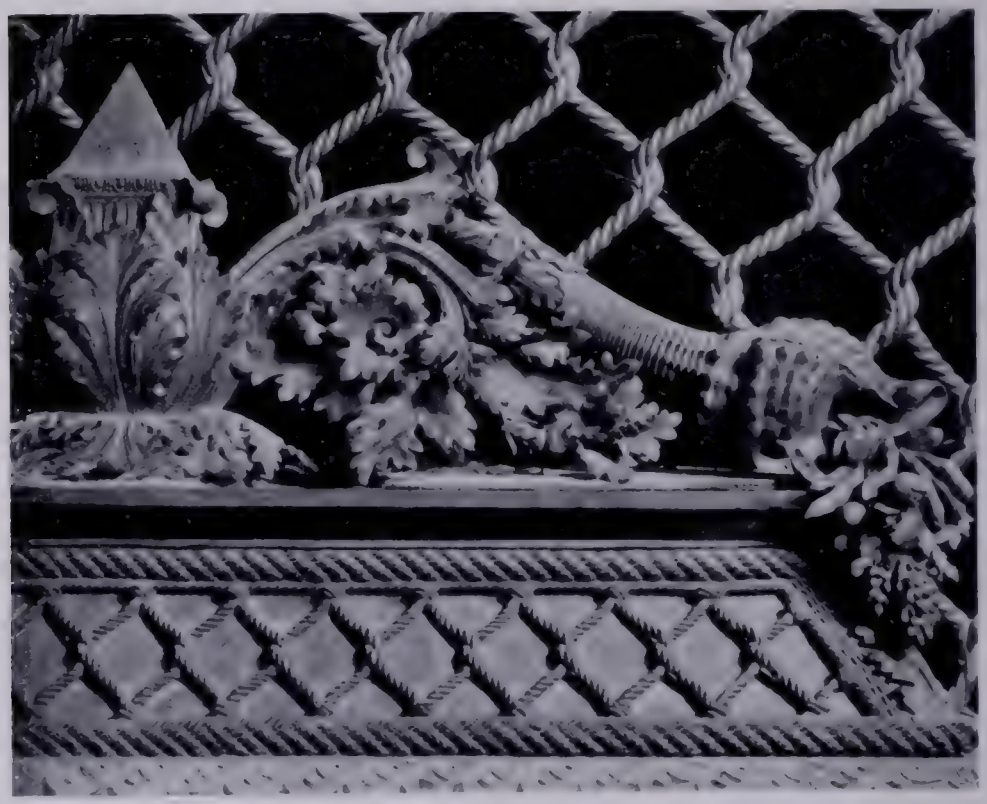


Fig. 23 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo. Verrocchio e Leonardo: Particolare del monumento u. s.
(Fot. Brogi).

e al chiuso coperchio della tomba forman cimiero due riversi cornucopi. Una ghirlanda di foglie e frutta legata da nastri di seta orna la fronte del sarcofago; e la vita pittorica dei cespi fogliacei, che ne rivestono gli angoli, e che Leonardo ricorda nel leggio dell'Annunciazione agli Uffizi, è tale da trovar paralleli nei disegni vinciani di

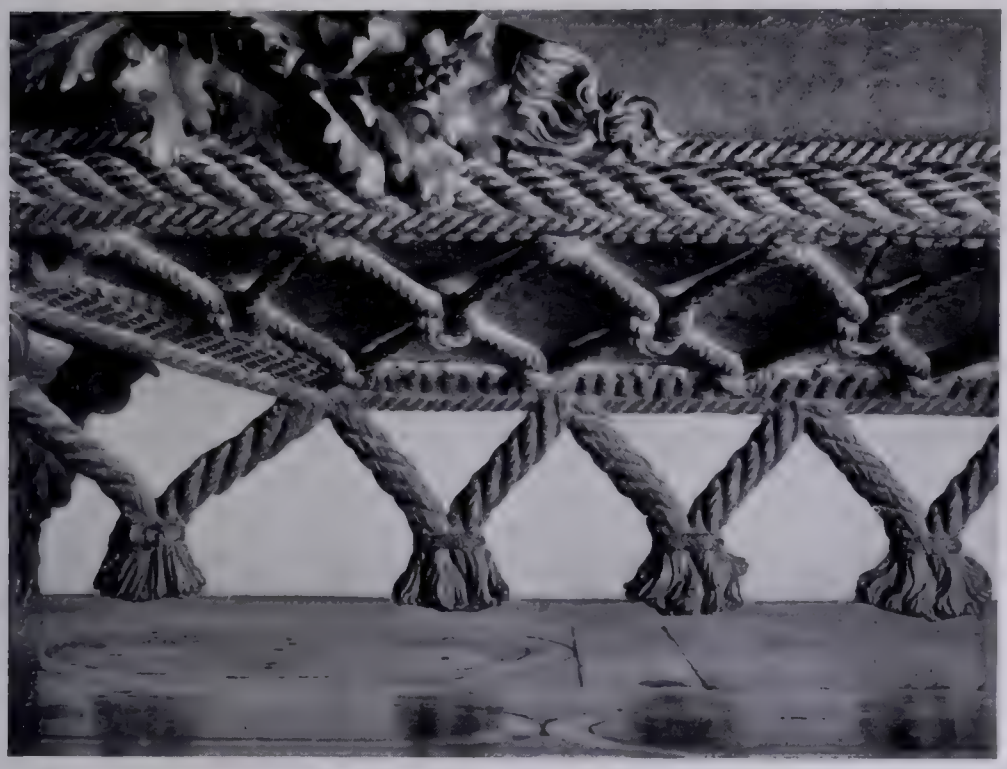


Fig. 24 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo. Verrocchio e Leonardo: Particolare del monumento u. s. (Fot. Brogi).

foglie e fiori e nel fremito delle erbe ai piedi della *Vergine delle Rocce*. Tanta novità inventiva, così preziosa armonia e leggierezza di ritmi, l'acuta sensibilità nella trattazione del fogliame lavorato con forti sottosquadri, la caratteristica rete che sostituisce con effetto pittorico la superfice unita del marmo, inducono a domandarci se alla creazione di quest'opera mirabile non abbia dato opera, o almeno non abbia partecipato col consiglio del suo intelletto sovrano, lo stesso grande discepolo del Verrocchio.

Leonardo che, secondo il Vasari, sin dalla tenera età, benchè a « varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare e il fare di ri-

lievo », e « operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femmine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso, e parimente teste di putti che parevano usciti di mano d'un

Fig. 25 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo. Verrocchio e Leonardo: Particolare del monumento u. s. (Fot. Brogi).

maestro »[1], ben presto cominciò a ritenere la scultura inferiore alla pittura, anzi dedicò a questa opinione la prima parte del suo *Trattato*[2]. « Adoperandomi io », egli scrive, « non meno in iscultura che

[1] Vasari, *Le Vite*, Ed. Sansoni, vol. IV, p. 19. Il Lomazzo, in *Trattato dell'Arte della Pittura*, Roma, 1844, I, p. 213, scrive: « Anch'io mi trovo una testicciuola di terra di un Cristo, mentre che era fanciullo, di propria mano di Leonardo da Vinci; nella quale si vede la semplicità e purità del fanciullo ».

[2] *Trattato della Pittura*, Roma, 1890.

in pittura, ed esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare con picciola imputatione potere dare sententia, quale sia di maggiore ingegnio e difficoltà e perfetione l'una che l'altra. Prima

Fig. 26 — Firenze, Monumento di Giovanni e Piero de' Medici, nella sagrestia di S. Lorenzo Verrocchio e Leonardo: Particolare del monumento u. s. (Fot. Brogi).

la scoltura è sottoposta a cierti lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto con seco e lume e ombra. E lume e ombra è la importantia dunque della scoltura; lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, ch'ella gienera per sè; e 'l pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura.... »[1].

[1] *Trattato* sudd., paragrafo 34.

Quest'opposizione del principio pittorico al plastico si rivela forte in Leonardo, e si determina anche particolarmente a proposito di un

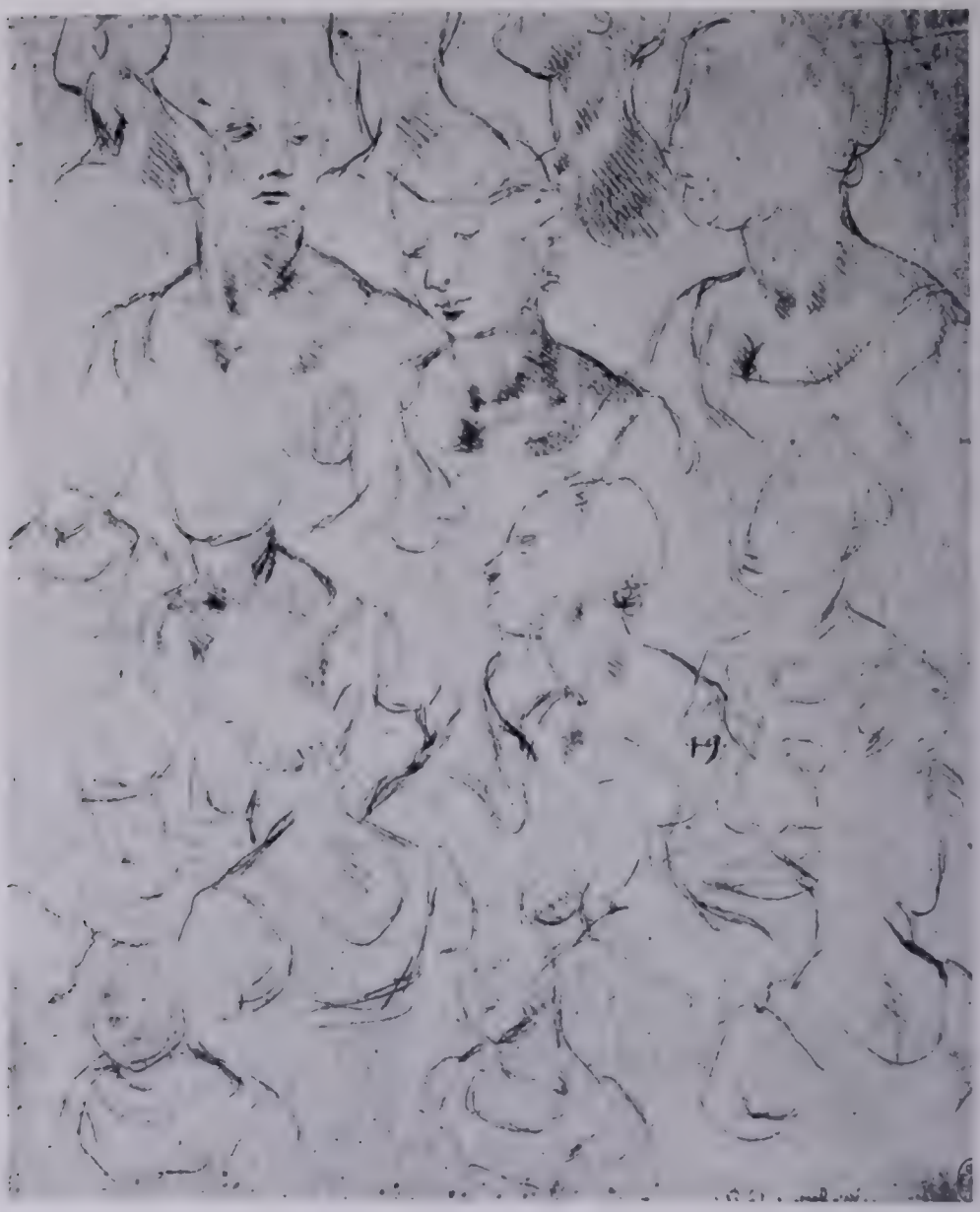


Fig. 27 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Disegno per un busto di donna (n. 12513).
(Fot. della R. Commissione Vinciana).

busto o di una figura tonda. « Ancora lo scultore », egli scrive, « nel condurre a fine le sue opere ha da fare per ciascuna figura tonda

molti dintorni, acciocchè di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti; e questi tali dintorni non son fatti se non dalla convenienza dall'alto e basso, il quale non lo può porre con verità se non si tira

Fig. 28 — Berlino, Staatl. Museum, Abt. Bildwerke d. Christl. Zeitalters. Da Leonardo: Busto di *S. Giovanni*, v. destra. (Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 29 — Berlino, Staatl. Museum, Abt. Bildwerke d. Christl. Zeitalters. Da Leonardo: Busto di *S. Giovanni*, v. sinistra. (Fot. della Direzione del Museo).

in parte che la veda in profilo, cioè che i termini della concavità e rilievi sieno veduti avere confini con l'aria che li tocca »[1]. Sembra che Leonardo, a commento di queste parole, disegnasse in un foglio di Windsor un busto muliebre da sedici punti di vista (fig. 27), evidentemente a scopo scultorio, di profilo, da tergo, di tre quarti.

[1] *Trattato* sudd., paragrafo 32.

Il segno è meno sensibile che negli altri studi contemporanei del maestro, ora a tratti risoluti, che indicano sinteticamente il rilievo e il moto della forma, o ne determinano le ondulazioni con i vari gradi

Fig. 30 — Berlino, Staatl. Museum, Abt. Bildwerke d. Christl. Zeitalters. Da Leonardo: Busto di *S. Giovanni*, visto a tergo. (Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 31 — Berlino, Staatl. Museum, Abt. Bildwerke d. Christl. Zeitalters. Da Leonardo: Busto di *S. Giovanni*, visto quasi di fronte. (Fot. della Direzione del Museo).

dell'ombra; ora in pochi tratti nervosi che esprimono un pronto girar di spalle e di capo in direzione contraria. In questi studi per un'opera scultoria, egli rimane aderente alla tradizione, serbando qualche schematismo quattrocentesco di segno, ad esempio nelle linee incrociate per determinare il rilievo generale d'una testa, e improntando a carattere verrocchiesco i lineamenti larghi, rotondi, delineati in pienezza di curve, lontani dalla sinuosità

Fig. 32 — Roma, Collezione Blumenstill. Da Leonardo: Busto di *S. Giovanni*. (Per cortesia dei proprietari).

quasi botticelliana dei profili di adolescenti e di donne nell'*Adorazione* [1].

[1] Il disegno, tra i pochi di Leonardo relativi a sculture, si trova a Windsor, nella Royal Library, n. 12513, ed è a punta d'argento su carta rosata.

L'approssimazione ai volti d'estatico fervore che si protendono verso il gruppo di Madonna e Bambino nell'*Adorazione de' Magi* agli Uffizi si nota in un delicato busto di *San Giovannino* nel museo berlinese, con una spalla appuntata verso l'alto e la testa piegata all'indietro, nello slancio del grido (figg. 28-31). L'espressione di pathos, che accende la testa ispirata e freme nei lineamenti sottili e nella chioma ondeggiante, l'arco sinuoso delle labbra, il contorno guizzante del sopracciglio, le ciocche falcate e frementi, che alla figura, anche veduta pel dorso, comunicano una

Noi possiamo seguire i segni dell'influsso esercitato dallo spirito e dall'arte vinciana sull'opera di Andrea, esaminando la produzione di questo maestro posteriore al tempo in cui Leonardo ne abbandonò lo studio, e cioè al 1477. In quell'anno, appunto, il rilievo

---

espressione di vita dolorosa, sono altrettanti richiami all'arte del grande maestro sugli inizi del periodo milanese. Ma la struttura del busto e il taglio delle braccia, anche il contorno alquanto rigido dell'occhio, avvertono che la terracotta, così vibrante di spiritualità leonardesca, dev'essere stata alterata nella forma per la cottura.

Al *San Giovannino* di Berlino si avvicina un altro busto in terracotta già nella collezione Stroganoff, ora presso i Conti Blumenstill, rappresentante anch'esso il Battista, e attribuito al Verrocchio dal Bode (in *Der Cicerone* del Burckhardt, edizione VII) (fig. 32). Verrocchieschi sono veramente i caratteri del busto; ma vi si spiega, in ogni dettaglio, negli occhi angosciati sotto grevi palpebre, nel guizzo di spasimo delle sopracciglia, nei tendini del collo tesi come corde, un tormento di ricerca, uno studio di sviscerare la forma per strapparne il grido della sofferenza e della vita, da far pensare a un modello del genio ricercatore, a un riflesso della nervosità della mano di Leonardo. Non è, in questo busto, la morbidezza soave del *San Giovanni* di Berlino, fanciullo gracile, ma al contrario un'accentuazione cruda di tutte le linee che esprimono le contrazioni del dolore. E se tale crudezza sulle prime ci sembra contraria alla visione di Leonardo e agli addolcimenti dello sfumato, la vitalità scattante di una linea irrequieta, che or s'accentua e ora sfugge nei contorni delle sopracciglia, nelle ciocche attorte, sull'arco delle labbra, sul rilievo delle costole; la conoscenza profonda del meccanismo umano, ad esempio in quelle sporgenze della gola che si gonfiano al passaggio della voce e rendono con inarrivabile potenza il moto della laringe nel grido, il gorgoglio, il meccanismo del suono; la mano sottile e nervosa che uncina il piedistallo, sembrano altrettanti riflessi del genio vinciano. Di profilo, la testa emaciata, con la bocca anelante, incisa dai solchi delle privazioni e del dolore, si accosta per intensità di pathos a quelle dei pastori nell'*Adorazione de' Magi*, e anche a certe caricature vinciane di fisica tortura. Dà l'ultimo tocco alla grandezza dell'opera l'ornamentale effetto raggiunto dallo scultore con la disposizione dei capelli a ciocche vibranti, intrecciate come serto di dolore, e della pelliccia, annodata sull'omero e contornata agli orli da ciuffi uncinati, cadenti uno sull'altro con grazia floreale, appassita e stanca.

Altra opera in cui si è voluto vedere il grande Maestro è la tavoletta marmorea col rilievo di un busto, detto di *Publio Scipione*, nel museo del Louvre (fig. 33). La attribuzione si fonda sopra certa somiglianza con un disegno di vecchio guerriero nel museo britannico di Londra, somiglianza puramente ornamentale, limitata alle linee dell'elmo, al ciuffo di capelli sulla fronte, alla corazza adorna, al duplice nastro svolazzante. Dobbiamo soggiungere che quello studio non è opera di Leonardo, da cui tuttavia probabilmente deriva: il segno ne è materiale e greve, condotto, inoltre, con la mano destra. Come il disegno, il marmo non è certo opera di Leonardo. Il busto di efebo, con elmo fantastico, corazza suntuosamente intagliata, un drago sulla cresta dell'elmo, sulla corazza una testa più propria di vecchio spaurito che della leggendaria Medusa, il profilo delineato sottilmente, ma senza vita, sui tipi ideali di bellezza che posson vedersi nei fogli vinciani al termine del periodo verrocchiesco, han qualcosa di superficiale e di vacuo, che porta a escludere l'attribuzione al grande maestro. Uno stucco pubblicato dal MacLegan nel *Burlington Magazine* ci dà il prototipo del marmo del Louvre (fig. 34). Quantunque logoro, vi si vedon contorni meno calligrafici, ad esempio nel drago sull'elmo, nel profilo con la bocca serrata, non molle, nel collo di larghezza non spropositata come nel marmo. In una placchetta del '400 a Berlino (n. 570 Molinier) è rappresentata la testa di Atena per Alessandro armato, con un dragone crestuto sull'elmo; in un'altra simile (Molinier, 53), la testa di Atena porta l'iscrizione S C I P. A F. Da una di queste placchette è probabile derivi il rilievo del Louvre, ove il Courajod vide caratteri leonardeschi, il Muentz la mano di Leonardo, il Bode l'evocazione di un disegno vinciano. Tentarono di ascriverlo a Leonardo il Mackowsky e il Reymond, ipotesi respinta da Miss Cruttwell, che

Fig. 33 — Parigi, Musée National du Louvre.
Attribuito a Leonardo: Busto di *Scipione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 34 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Attribuito a Leonardo: Modello in istucco del busto suddetto.
(Fot. della Direzione del Museo).

Fig. 35 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Verrocchio: *Decollazione di San Giovanni*, rilievo nell'Altare d'argento. (Fot. Alinari).

Fig. 36 — Londra, British Museum, Printroom,
Attribuito a Leonardo: Disegno, già nella collezione Malcolm, di una testa di guerriero.
(Fot. della R. Commissione Vinciana).

per l'altare di San Giovanni, ora nel museo dell'Opera del duomo, fu commesso al Verrocchio, che ne presentò il 2 d'agosto il modello e lo compì nel 1480. La *Decollazione del Battista* (fig. 35) è resa, in

Fig. 37 — Venezia, piazza S. Zanipolo, monumento del Colleoni. Verrocchio: *Busto del Gattamelata.* (Fot. Alinari).

dichiarò il rilievo imitazione di una testa di guerriero del Verrocchio. (Il rilievo col busto di *Scipione* è stato attribuito a scuola di Leonardo da A. MICHEL, *Two italian bas-relief in the Louvre*, in *Burlington Magazine*, II, 1903). Riprese il tema del così detto *Scipione* EMILE BERTAUX nelle *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, e, riprodotto, nel saggio sopra *Le secret de Scipion*, un rilievo molto guasto di guerriero in profilo, corrispondente all'incirca con quello del Louvre, dimostrò, comparando i due, essere il marmo del Louvre una stampa, di data quasi recente, da quel guasto rilievo, che il Bertaux, conoscendolo solo per fotografia, suppose distrutto dopo la debole interpretazione approssimativa. Ma il modello riapparve nella vendita Engel Gros a Parigi, nel 1921, e fu acquistato per il museo Vittoria e Alberto di Londra. Il MACLEGAN concluse non esser più ammissibile la supposizione del BERTAUX, e pensò che lo stucco fosse una stampa da un perduto bronzo di *Alessandro il Grande* del

questo rilievo, con energia insolita all'arte di Andrea, derivatagli, come si è già supposto, da Leonardo. L'influsso del grande discepolo, che fu notato specialmente nel guerriero a destra, memore di disegno leonardesco[1], si può scorgere anche nella prima figura a sinistra, che per la dolcezza del volto coronato di riccioli ricorda uno dei tanti efebi disegnati da Leonardo. Anche la maschera iraconda dell'armigero munito di picca richiama la tendenza leonardesca al motivo caricaturale.

Fu già osservato che la testa medesima del Colleoni (fig. 37), nella celebre statua equestre del Verrocchio, è ispirata alle forme vinciane, tanto che si volle perfino vedervi l'impronta del Sommo[2], senza pensare che quando il Verrocchio modellava questo suo capolavoro Leonardo era lontano dal proprio Maestro e da Firenze. La somiglianza del profilo del condottiero, perfino in qualche suo scarto deformativo, con disegni noti di Leonardo, dimostra soltanto come nessuno possa fissare una fonte luminosa senza che gliene resti impressa l'immagine e ch'egli non la veda ripetuta ovunque giri lo sguardo.

* * *

A Milano, il grande Maestro si recò probabilmente alla fine del 1481 o al principio del 1482. « Haveva 30 anni » scrive l'Anonimo Gaddiano « che dal detto Magnifico Lorenzo (de' Medici), fu mandato al duca di Milano a presentarli insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento! ». A trent'anni, dunque, Leonardo era a Milano, e offriva a Ludovico il Moro di costruire istrumenti di guerra terribili, fortificazioni inespugnabili, imprese d'ingegneria militare potenti a difendere e a offendere, in terra e in mare. « In tempo di pace », soggiungeva, « credo di soddisfare benissimo al paragone di ogni altro, in composizione di edifici pubblici e privati e in condurre acque da un luogo all'altro. Item

Verrocchio, e che il marmo del Louvre derivi, o dal bronzo stesso, o dallo stucco del museo Vittoria e Alberto, o da altro simile. Non è certo il caso di trattenersi a lungo su questa insignificante scultura, che ad evidenza palesa la sua falsità, e che, ad ogni modo, riflette miserabilmente tipi di Leonardo o del tardo Verrocchio, influito da Leonardo stesso.

[1] Tutti citano il disegno del museo britannico, già nella collezione Malcolm (fig. 36), come della mano di Leonardo, mentre è opera di meschino imitatore.

[2] L'ipotesi d'un intervento di Leonardo nella statua fu riportata in *Raccolta vinciana*, fasc. IX, p. 172.

condurrò *in scultura di marmore, di bronzo e di terra*, simile in pictura, ciò che si possa fare a paragone di ogni altro, e sia chi vuole ». In questa superba autopresentazione del Genio al Principe, è detto: « Ancora si potrà dare opera al Cavallo, che sarà gloria immortale e eterno onore dal signor vostro padre e dell'inclita casa sforzesca »: ancora, perchè urgevano opere di difesa e di offesa, e in tempo di pace, oltre ai grandi lavori d'architettura, d'idraulica e di pittura, solo si poteva metter mano alla grande scultura, al monumento di gloria. Ludovico glielo affidò, ma poi, visto come egli non giungesse a dar corpo alle sue ricerche sul movimento del cavallo, sulle misure e forme della statua, insomma, visto come, a furia d'astrazione, non giungesse al concreto, pensò, nel 1489, di chiedere a Lorenzo il Magnifico, per mezzo dell'oratore fiorentino Pietro Alemanni, uno o due maestri capaci di condurre « una degna sepoltura al padre ». « Di già », scrive l'Alemanni, « ha ordinato che Leonardo ne facci il modello: cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il Duca Francesco armato... benchè gli abbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci non mi pare si consuli molto lo sappi condurre ». Forse Lorenzo de Medici, che confidava in Leonardo più di Ludovico il Moro, non soddisfece al desiderio del duca[1], e Leonardo, del resto, proprio in quell'anno, attese maggiormente a soddisfare il suo patrono.

Un mese dopo tale richiesta, la statua equestre fu ricominciata da Leonardo; ma, sempre sospinto dall'idea della perfezione, appena finito il lavoro, l'artista lo ricominciava. Quella febbre del meglio metteva Ludovico in *suspicione* sulla capacità pratica del

[1] Si è supposto (cfr. L. Courajod, *L. da Vinci et la statue de Francesco Sforza*, Paris, Champion, 1879) che Antonio del Pollaiolo abbia fatto il disegno per la statua equestre dello Sforza, proprio quando Ludovico il Moro chiedeva a Lorenzo de' Medici « un maestro o due apti a tale opera ». Ma quello scultore, intento a Roma alla tomba di Sisto IV, non poteva recarsi a Milano, e il disegno del Gabinetto di stampe a Monaco di Baviera, che si è voluto a torto identificare con un disegno indicato dal Vasari come studio per la statua equestre di Francesco Sforza, non rappresenta il duca di Milano. Due sono i disegni cui accenna il Vasari: « in uno egli (il duca) ha sotto Verona; nell'altro egli tutto armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a un armato ». Nè l'uno, nè l'altro di questi disegni posseduti dal Vasari corrispondono con quello della raccolta di Monaco. E del resto, con ogni probabilità, gli studi del Pollaiolo per un monumento equestre (fig. 38) si riferivano a un suo progetto di monumento a Gentil Virginio Orsini, condottiere nella guerra di Toscana con Alfonso duca di Calabria, poi capitano di Sisto IV, e infine della Lega del Re di Napoli con i Fiorentini e il duca di Milano. Invece della testa in bronzo commessagli, il Pollaiolo desiderava elevare un monumento equestre in bronzo al Condottiero, secondo una lettera del 1494 allo stesso Orsini, ove lo scultore dichiara « ma più charo arei farvj tuto intero in sun chaval grosso che vi farei etterno... ».

maestro, e, del resto, altri dubitavano quanto il principe. In una lettera diretta ai fabbricieri del duomo di Piacenza, che volevano *cierte magne opere di bronzo*, si nota che Leonardo « fa il cavallo del duca Francesco in bronzo, che non è bisogno fare stima, perchè à che fare in tempo di sua vita e dubito che per essere sì grande opera che non la finirà mai ».

Quando il cavallo, dopo sedici anni di lavoro secondo Sabba de Castiglione, fu pronto per la fusione, venne esposto nel castello sforzesco[1]. Ma la grandezza ne era tale da non permetterne la fusione in bronzo; e Michelangelo mosse di ciò a Leonardo rimprovero, dicendogli: « tu che facesti un disegnio di un cavallo per gittarlo in bronzo et non lo potesti gittare, et per vergogna lo lasciasti stare ».

Anche il modello non ebbe fortuna. I balestrieri guasconi, quando Milano fu occupata dalle armi di Ludovico XII, lo presero vandalicamente a bersaglio, e sempre più, dopo, si andò guastando, « perchè non se ne ha cura ».

Restò dunque a Milano, come ricordo dell'opera colossale, soltanto « un cavallo di rilievo di plastica », posseduto dal cavalier Leone Leoni, scultore aretino, secondo afferma il Lomazzo.

Leonardo ci indica egli stesso i passi successivi compiuti verso l'attuazione della grande impresa. Nel 1490 annota: « Adì 23 d'aprile 1490 chominciai questo libro e ricominciai il cavallo » (Ms. C. fol. 15 v.). « Convien dire », scrive il Malaguzzi, « che ci si mettesse d'impegno, se poco dopo Piattino Piatti poteva inviare un tetrastico al Moro in onore della « statua loricata dello Sforza ». Altri accenni alla ripresa del lavoro si trovano negli scritti del Maestro: *Ginetto grosso di messer Galeazzo* (Sanseverino), capitano dello Sforza che possedeva una magnifica scuderia; 16 luglio 1493. *Morel fiorentino di messer Mariolo*, cameriere e buffone del duca di Milano; *chaval grosso, à bel chollo e assai bella testa. Ronzone bianco del falconiere, à belle coscie drieto, sta in porta Comacina. Cavallo grosso del Chermonino del signor Giulio.* E altrove: *Misura del Ciciliano la gamba drieto in faccia alzata e distesa*, allusione a un noto cavallo di Galeazzo Sanseverino. Allo stesso anno 1493, quando l'opera grandiosa del

[1] Sul monumento Sforza e su quello Trivulzio, cfr. A. E. Popp, *Leonardos Reiterdenkmalprojekte*, in *Zeitschrift f. bildende Kunst*, 1926-27, pp. 52-62.

modello doveva volgere alla fine, anzi il modello della statua dello Sforza veniva esposto davanti al Castello sforzesco, si riferisce la frase vinciana, vibrante di soddisfazione: « vi piace vedere uno mo-

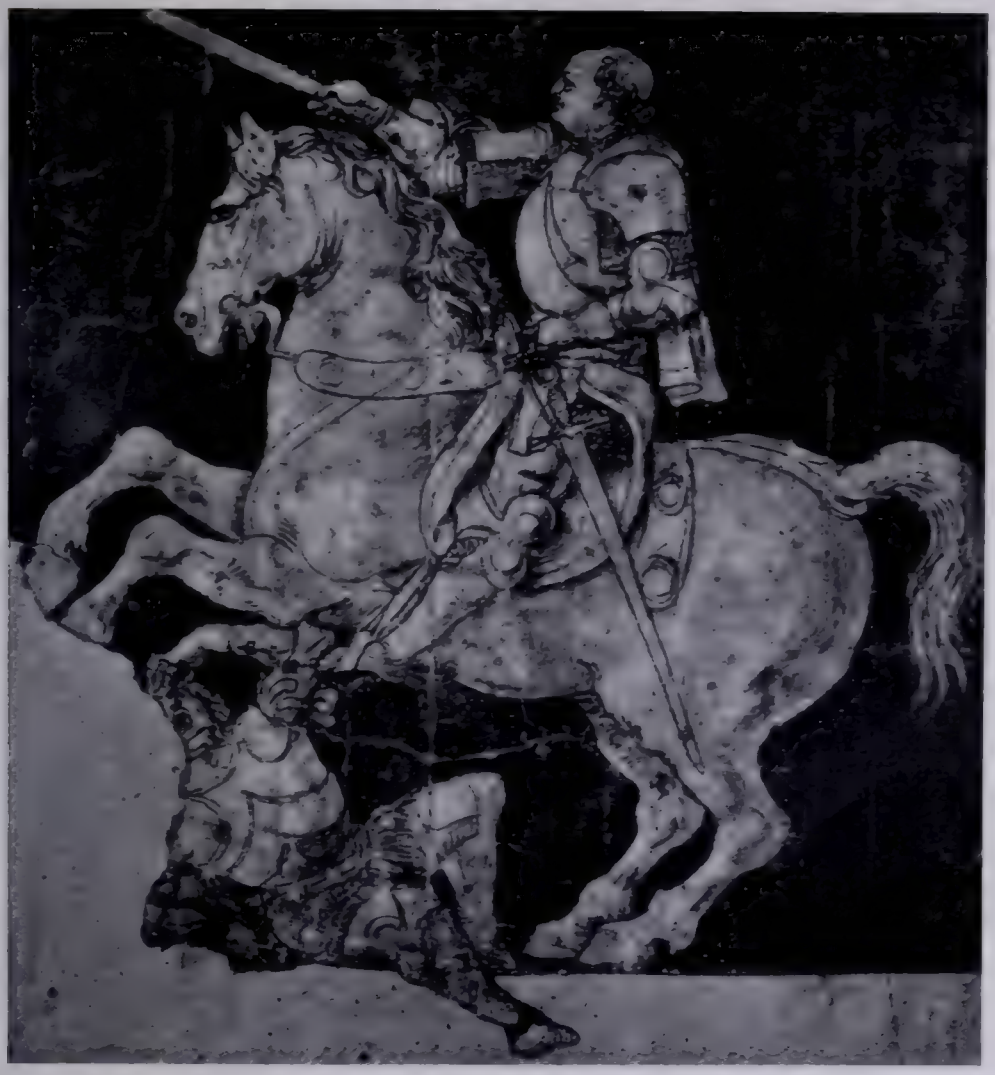


Fig. 38 — Monaco di Baviera, Gabinetto di stampe e disegni.
Antonio Pollaiuolo: Disegno per un monumento equestre, forse di Gentil Virginio Orsini, condottiero di Toscana.
(Fot. della Direzione).

dello pel quale risulterà utile a voi e a me, e utilità a quelli che fieno cagione di nostra utilità ». Il modello in cera non sarebbe stato finito, come si è voluto, quando, il 30 Novembre 1493, Milano festeggiò le nozze di Bianca Maria Sforza. Il cavallo era di grandi proporzioni,

Fig. 39 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studi per il monumento Sforza. (Disegno della Reale Commissione Vinciana).

Fig. 40 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studî per il monumento Sforza.
(Disegno della Reale Commissione Vinciana).

e il Giovio ne parlava con slancio ammirativo: « ammirasi in questo travaglio la veemente disposizione al corso e lo stesso anelito ». Fra i tanti che ricordarono il cavallo senza cavaliere, solo Pietro Lazzarone, nel suo poema *De nuptiis imperatoriae majestatis*, accenna a « Sfortiae Francisco..... portatus equo ». Nel 1498 Luca Pacioli, nella lettera dedicatoria del suo trattato al Moro, descrive « l'admiranda e stupenda statua equestre, statua la cui altezza, da la cervice a piana terra sono braccia 12 », e l'Anonimo Gaddiano nota: « Leonardo fece uno cavallo di smisurata grandezza succi il duca Francesco Sforza, cosa bellissima, per gittarlo in bronzo, ma universalmente fu giudicato essere impossibile, et maxime per che si diceva volerlo gittare di un pezzo, la quale opera non ebbe perfectione ». Certo, Leonardo studiò a lungo il modo di superare la grave difficoltà di fondere in un solo fornello ducento mila libbre di metallo, e tentò di vincere le difficoltà moltiplicando i fornelli. Della preoccupazione costante del grande artista, si ha, secondo il Calvi, qualche accenno indiretto. Nel codice trivulziano si potrebbe forse trovare una giustificazione data a se stesso e agli altri da Leonardo per il suo indugio: « un vaso rotto crudo si po riformare ma il cotto no ». Era questa, afferma il Calvi, una risposta a chi, sollecitando dal Vinci il modello in creta, mentre ancora egli non aveva risolto il problema della fusione, non pensava alla fragilità della grande opera d'arte, esposta al pubblico, o per un periodo indeterminato lasciata nella sua forma di cera.

I disegni vinciani raffiguranti cavalli e cavalieri sono molto numerosi, e difficile è distinguere quelli per il monumento in onore di Francesco Sforza dagli altri per Gian Giacomo Trivulzio, tardi eseguiti da Leonardo. Riteniamo che appartengano al primo monumento quei disegni che presentano il cavallo con una zampa poggiata sopra un orcio o in atto di rovesciarlo (figg. 39-44). A sinistra, nel foglio 12360 della Reale Biblioteca di Windsor, si vede studiato appunto un monumento equestre, ove il cavallo batte con una delle zampe anteriori sull'orcio, e, per equilibrio, poggia una delle posteriori sopra una testuggine, mentre nella statua del condottiero Leonardo si abbandona al suo temperamento pittorico, e move lo Sforza col bastone del comando, quasi in atto di lanciar un ordine alle schiere, disegnandolo prima più sull'asse del cavallo,

Fig. 41 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studi per il monumento Sforza. (Disegno della Reale Commissione Vinciana).

e poi facendolo indietreggiare, col manto arrovellato dal vento, come per meglio lanciar il grido. Il disegno, preparato a leggiera punta d'argento, è finito a penna, e presenta la statua equestre sopra una base retta da pilastri, con una cartella per l'iscrizione.

Il foglio ci mostra la genesi del pensiero di Leonardo. In alto,

Fig. 42 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studi per il monumento Sforza.
(Disegno della Reale Commissione Vinciana).

si vede il cavallo disegnato a carboncino con la figura del cavaliere impostata sull'asse, in accordo con la posa tranquilla del destriero, a testa alta e fissa. Non soddisfatto di quella calma, l'artista corregge, nel disegno inferiore a destra, l'atteggiamento della testa, curvandola, e rappresenta il cavaliere piegato in avanti, con il braccio sinistro proteso. Troppo blanda è ancora, per Leonardo, l'espressione di moto, ed eccolo ricorrere al contrapposto fra la curva rientrante della testa di cavallo e l'indietreggiar del cavaliere, nel disegno a

penna già descritto, ottenendo l'effetto di slancio, dello sferrarsi di un ordine di battaglia.

Fra questi tre studi, nel foglio citato, altri due se ne vedono,

Fig. 43 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studî per il monumento Sforza.
(Disegno della Reale Commissione Vinciana).

nei quali all'orcio Leonardo sostituì un guerriero caduto: in quello a sinistra, nell'ordine mediano, un piede del caduto punta sul ventre del cavallo, formandogli sostegno, e cavallo e cavaliere si torcono

presi da spavento. A destra, invece, il cavallo non recalcitra, avanza; e anche il cavaliere si spinge avanti, stendendo indietro la sinistra col bastone del comando. In questo abbozzo, tracciato rapidamente a carboncino, già si disegna l'ultimo studio a penna, con perfetto equilibrio del moto guerresco.

Dobbiamo ricordare, in relazione al monumento Sforza, un'incisione lombarda, riprodotta nel catalogo della raccolta Angiolini (1895) (fig. 45), certo tratta da disegni leonardeschi, ove son altri quattro abbozzi, e in due di essi il cavallo poggia sopra un tronco d'albero, invece che sull'orcio o sul guerriero caduto. Nell'abbozzo a sinistra è ripreso il concetto del cavaliere tendente il braccio in linea retta col bastone di comando, già incluso nel foglio di Windsor; nell'abbozzo a destra l'idea di torsione, espressa nello stesso foglio, è ripetuta, senza però ottenerne l'effetto travolgente di ventata, d'impeto battagliero. Le due incisioni più in alto ci danno altre due simili rappresentazioni; in una, il combattente caduto è coperto di scudo; nell'altra indossa la lorica e porta un elmo alato sul capo.

La rapidità dell'effetto di moto, e a un tempo l'equilibrio tra l'impeto del cavallo e quello del cavaliere, son costante pensiero di Leonardo, che non si attiene al concetto classico dei monumenti equestri, anzi rifugge dalla solennità della stasi, ma tutto vede agitarsi al vento della corsa. Rapide correzioni nei contorni delle braccia e della testa del cavaliere, studiato ignudo per meglio indicarne i moti della forma, e in quelli delle zampe e della criniera del cavallo e della figura di milite caduto, riflettono, nel mirabile disegno del foglio 12358 a Windsor, eseguito a punta d'argento, tutta la veemenza, la nervosità del temperamento pittorico di Leonardo. È una suprema sensibilità nel segno, che oscilla avanti e indietro per trovar l'asse del suo pendolo, la giustezza del suo equilibrio nella rapidità del moto, nello slancio guerresco.

Nel 1499, alla fin d'anno, Leonardo partì di Milano abbandonata da Ludovico il Moro, mentre la Lombardia cadeva sotto il dominio di Luigi XII. Al suo arrivo in Firenze, Pier Soderini pensò di allogargli il David, affidato poi a Michelangiolo (fig. 46). Ma il solo disegno leonardesco di una figura di David non si riferisce a un'idea per il monumento commessogli, bensì, piuttosto, è un ricordo di

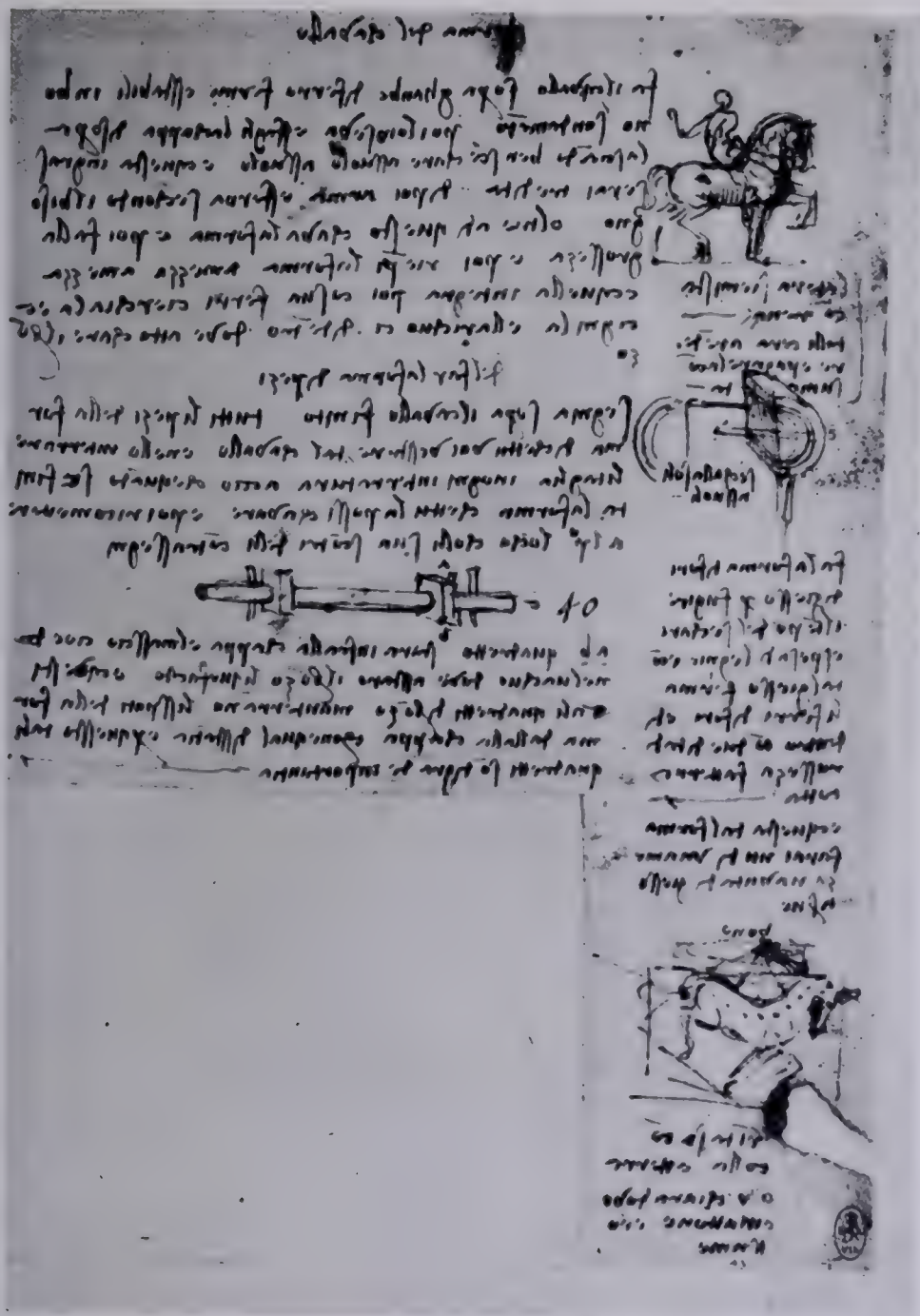


Fig. 44 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studio per la fusione del cavallo.
(Disegno della Reale Commissione Vinciana)

Fig. 45 — Londra, British Museum, Printroom.
Da Leonardo: Studi per il monumento Sforza.
(Incisione riprodotta per la R. Comm. Vinciana).

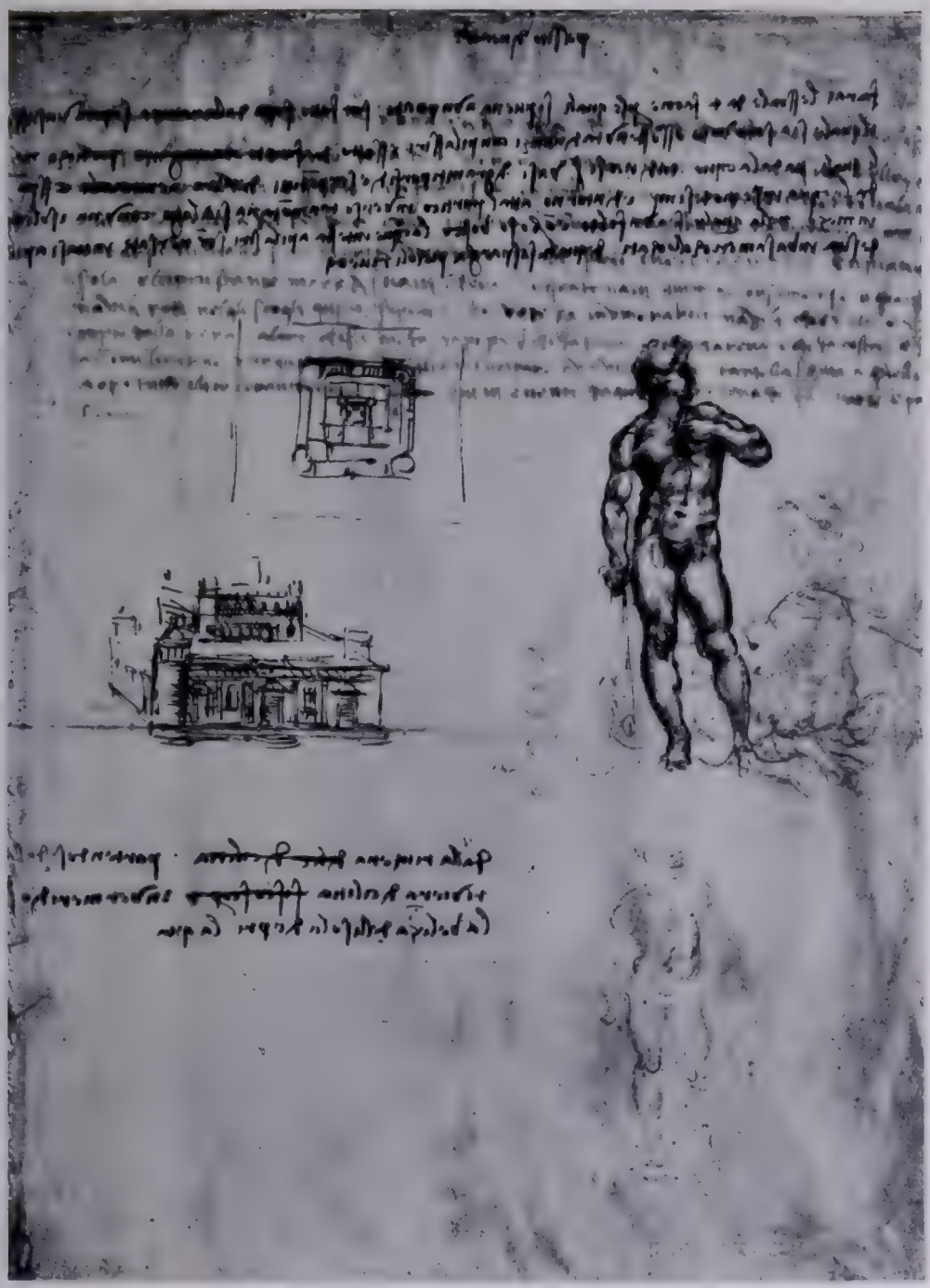


Fig. 46 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Foglio con la figura di *Adamo*.
(Fot. della R. Commissione Vinciana).

quello di Michelangiolo, con varianti lievi, ad esempio nella testa, più inclinata a seguir la direzione indietreggiante della gamba sinistra [1]. Leonardo, pittore, essenzialmente pittore, ha riprodotto a memoria il biblico eroe di Michelangiolo, rendendone l'effetto d'azione più pronto, più imminente, e aggiungendovi il paese, discaro al Buonarroti, con il campo di battaglia [2].

Sin dai primi di maggio del 1504, il grande maestro, che aveva accettato di dipingere per Palazzo Vecchio *La battaglia d'Anghiari*, attendeva a comporla, e il Machiavelli gliene forniva elementi in uno scritto descrittivo; ma di questa grande composizione come della *Battaglia di Cascina*, affidata a Michelangelo per la decorazione della stessa sala del Consiglio, rimasero soltanto alcuni cartoni, che « furono », scrive Benvenuto Cellini, « la scuola del mondo ». Qualche fulmineo abbozzo sui fogli di Leonardo, ove si vede il passaggio dallo studio di paesi sconvolti da bufera allo studio di gruppi di combattenti, ci consente d'immaginare l'effetto cercato dal pittore nella grande scena di battaglia [3]. Notevole importanza in proposito ha anche un disegno del Rubens nel museo britannico, segnato al numero 21 del *Catalogue of Drawings Dutch a. Flemish*. È un disegno non comunemente conosciuto, da unirsi all'altra ben nota copia di un gruppo del cartone per la *Battaglia d'Anghiari*. Queste due composizioni, appunto, posson spiegarci due gruppi in terracotta [4], uno da qualche anno appena entrato nel Museo nazionale di Firenze, l'altro appartenente alla collezione Camondo nel Museo del Louvre (figg. 47-49).

Il gruppo in terracotta del Louvre rappresenta, in un groviglio tipicamente leonardesco, il cavallone impennato e i combattenti travolti nella mischia. Un milite ignudo, sul cavallone, cerca di liberarsi

[1] Cfr. E. Solmi, *Il David di Leonardo e il David di Michelangelo*, in *Rassegna d'Arte*, XII, 1912, pp. 128-132.

[2] Come è noto, Leonardo fu tra i consiglieri per la determinazione del luogo ove porsi il *David* di Michelangiolo.

[3] Ricordiamo anche l'incisione di Lorenzo Zacchia nel 1558, tratta da una copia in pittura trovata dal Milanesi nella Guardaroba di Palazzo Vecchio, e l'abbozzo erroneamente attribuito a Raffaello nel Gabinetto delle Stampe a Dresda.

[4] Cfr. studio cit. di Raymond S. Stites, e gli altri pure in *Art Studies*, 1928, VI, e 1930, parte II. L'A. negli *Studies* del 1926 pubblicò il gruppo *Camondo* attribuendolo a Leonardo, e due gruppi simili, in terracotta, nella raccolta Loeser a Firenze.

da un nemico che gli s'avvinghia e l'opprime col suo peso. Un altro milite, che par voglia fermare la corsa del cavallo, affonda, ur-

Fig. 47 — Parigi, Museo Nazionale del Louvre.
Dai cartoni di Leonardo: Gruppo in terracotta della *Battaglia d'Anghiari*.
(Fot. Bulloz).

lando, le dita nelle froge di esso; un quarto addenta un piede del guerriero in sella, il quinto è calpestato dalle zampe del destriero in furia. L'ispirazione dalla battaglia d'Anghiari è evidente nella potenza di quest'incrocio di membra, di questo grappolo di

soffiati urlanti, calpesti, morsi, mordenti; ma nei particolari si vede la povertà del traduttore che si abbandona a una sua convenzione.

Fig. 27. — Parigi, Museo Nazionale del Louvre.
Due lottatori di Leonardo. Gruppo ambiguo da altri punto di vista.
(Fot. Braun).

arrotondando lineamenti e muscoli, stampando uniformi i tipi dei guerrieri, ove non è traccia della varietà psicologica di Leonardo. Materiale in ogni particolare e il plastico, ad esempio in quella uni-

formità di contorni delle bocche squarciate dal grido, con la chiostra dei denti e la lingua messe in evidenza. Altrettanto materiali sono le

Fig. 49 — Parigi, Museo Nazionale del Louvre.
Dai cartoni di Leonardo: Gruppo suddetto da altro punto di vista.
(Fot. Bulloz).

pieghe di carne sul collo del cavallo, e tutti gli ornati degli elmi e delle corazze, resi all'ingrosso, volgarmente, con sciatta facilità.

Ben superiore è il gruppo in terracotta del Museo nazionale di Firenze (fig. 50 e 51), che può credersi dipendente dallo stesso cartone,

Fig. 50 — Firenze, Museo Nazionale.
Dai cartoni di Leonardo: Gruppo in terracotta della *Battaglia d'Anghiari*.
(Fot. Brogi).

Fig. 51 — Firenze, Museo Nazionale.
Dai cartoni di Leonardo: Gruppo suddetto da altro punto di vista.

anzi dallo stesso episodio tracciato per mano di Leonardo e diversamente interpretato [1]. Il guerriero caduto, che nella terracotta del Louvre morde il piede del cavaliere, qui vi s'aggrappa, vi s'afferra con disperata energia. Il combattente, schiacciato, al Louvre, dalle zampe inferiori del cavallo, qui s'attorce a spira; e la spira della coda equina lo circonda di fiamma. Il vinto trasportato dal cavaliere par stia precipitando, e questi è magnifico d'energia nel lampo del volto barbarico sotto la chioma squassata dal vento delle tempeste. Qualcosa dell'anima di Leonardo balza davvero, in questo gruppo, dal contrasto fra la disperazione bestiale dei nemici urlanti, atterrati, e l'espressione di concentrata minaccia che s'addensa nella testa del cavallo e in quella del cavaliere, curvi insieme dall'alto, come nembo greve sulla terra sconvolta. Nulla, in questo secondo gruppo, può vedersi che non sia reso in moto convulso, in un impeto di disperazione, nello scroscio della tempesta. Forse sotto gli occhi stessi di Leonardo fu eseguita questa terracotta da Giovan Francesco Rustici, abitante nella « via de' Martelli e intimo di Piero Martelli. Ora, Leonardo il 22 marzo 1508 abitava, come egli stesso afferma, in casa di Piero di Braccio Martelli », e, secondo quanto scrive l'anonimo Magliabecchiano, questi « per sei mesi si tornò in casa Giovan Francesco Rustici scultore nella via de' Martelli ». Il nome di Francesco è ripetuto da Leonardo nei suoi manoscritti, ed è un ricordo, osserva il Solmi, dei rapporti strettissimi che passavano fra i due artisti, e che anche il Vasari conferma. « Conoscendo », egli scrive, « questo giovane di buono e sincero animo e liberale, e diligente e paziente nelle fatiche dell'arte », gli pose affezione, e « imparò Giovanfrancesco da Leonardo molte cose, ma particolarmente a fare cavalli, dei quali si dilettò tanto, che ne fece di terra, di cera e di tondo e bassorilievo, in quante maniere si possono immaginare. Non ci è dato, tuttavia, di giungere con certezza all'attribuzione del bellissimo gruppo al Rustici, di cui conosciamo solo, con certezza, le figure del *Battesimo di Cristo* nel Battistero di Firenze, di carattere leonardesco, ma inferiori in potenza e rapidità espressiva a quelle della terracotta; la proponiamo per l'unica ragione che, tra gli scultori, egli fu il solo vicino a Leonardo quando attendeva alla composizione della *Battaglia d'Anghiari*,

[1] Sul gruppo del Bargello, cfr. R. S. Stites cit., in *Art Studies*, 1928, pp. 73-97. Attribuisce il gruppo a Leonardo.

Fig. [illegible] — Windsor, Royal Library. Leonardo: *Nettuno tra ippocampi*, disegno n. [illegible].

e anche, un poco, per l'affermazione del Vasari che da Leonardo egli abbia imparato «a far cavalli di terra, di cera e di tondo e bassorilievo in quante maniere si possano immaginare». In parte, la differenza di valore tra il gruppo marmoreo del Battistero e quello in terracotta del Museo Nazionale potrebbe forse spiegarsi con la differenza della materia, con la maggior foga consentita dalla plastica in cera o creta.

Scarse, nell'opera di Leonardo, sono le tracce della sua applicazione ad opere di scultura, e una di esse può vedersi in un disegno della biblioteca reale di Windsor raffigurante *Nettuno auriga di un cocchio tratto da quattro ippocampi*, eseguito certo verso il 1505 (fig. 52), prossimo agli studi per la *Battaglia d'Anghiari* e destinato forse a un trofeo da mensa. Gli ippocampi, inalberati in direzioni opposte intorno al dio, si scatenano dal centro con effetto di movimento contrastante, dinamico, che ha la rapidità e la continuità di vibrazione proprie a Leonardo. Inalberati girano su se stessi: tendono sino allo spasimo collo e testa, come se il tridente li colpisse. E l'effetto di movimento divulso è tale da dar l'impressione che le forze stesse della tempesta e dei venti infuriino in direzione contraria, e che Nettuno, al centro, sia chiuso in un vortice dalla bufera. Come sempre, la foga pittorica del Maestro contrasta con la fermezza dell'effetto scultorio e con il materiale stesso proprio alla scultura.

* * *

Più tardi, probabilmente intorno al 1507, per il maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, Leonardo, tornato a Milano, divisò un sepolcro composto da un basamento di otto colonne con i capitelli di metallo e con otto statue attorno; sul basamento, la statua equestre tra figure, trofei, candelabri retti da arpie. Dell'opera divisata si può soltanto riconoscere con certezza qualche disegno; non sapremmo dare il nome di Leonardo stesso al bronzo, invero notevolissimo, già nella collezione Ferenczy, ora nel Museo di Budapest (fig. 53), raffigurante un *Guerriero nudo sopra un cavallo impennato*. L'attribuzione, proposta da Simon Meller [1], fu accolta dallo Schottmüller,

[1] S. Meller, *Die Reiterdarstellungen Leonardos*, in *Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts.*, 1916, pp. 213-50. L'A. riunisce il gruppo storico di Leonardo per il monumento Trivulzio

che studiò l'influenza esercitata nell'arte dalla nuova ardita concezione leonardesca del cavallo impennato. Nel 1916 il Meller sostenne, nell'Annuario dei Musei prussiani, doversi, per ragioni d'indole tecnica, riconoscere nella statuetta l'opera di Leonardo, e cioè per la felice soluzione trovata all'arduo problema d'equilibrio di una composizione tutta poggiata sopra le zampe posteriori di un cavallo

Fig. 53 — Budapest, Museo delle Belle Arti.
Da Leonardo: Bronzo di *Guerriero su cavallo impennato.*
(Fot. per cortesia della Direzione del Museo).

impennato, osservazione alla quale potrebbe obbiettarsi che, se la statuina di Budapest fosse invece una derivazione da esempio di Leonardo, l'autore avrebbe già trovato nel prototipo la soluzione del problema di equilibrio. Anche l'esame estetico non giunge a dar sicurezza all'attribuzione, nonostante l'indubbio carattere leonardesco di tanti particolari di nervosa e vibrante struttura. Le forme grevi del cavallo e la torsione del suo collo trovano, come osserva il Meller, corrispondenza nel disegno del foglio di Windsor; ma nel movimento delle singole parti si sente mancanza d'armonia: tutto il corpo del cavallo s'inarca all'indietro, e mal si protendono le

zampe anteriori, mentre nei disegni di Leonardo il moto di queste sempre riprende, sviluppandolo in un arco di linee armoniche, il moto delle zampe posteriori. Nè può dirsi che la modellazione anatomica del cavallo sia degna del maestro, e che nella testa si riconosca la speciale ricerca di espressione quasi umana, che scaturisce anche dai disegni vinciani di volti d'uomo e teste equine affrontati. Infine, argomento decisivo contro l'attribuzione a Leonardo ci sembra la grottesca sproporzione fra il cavallo enorme e l'esilità del piccolo cavaliere rattrappito.

Con ciò non è da negarsi che sian di origine vinciana la statua di Budapest come il cavallo, prossimo alle forme di Leonardo, in proprietà del Duca dell'Aroñes a Palermo.

Grande fu, come afferma la Schottmüller, l'influenza che la nuova concezione del cavaliere sopra cavallo impennato esercitò sui contemporanei, influenza paragonabile a quella dei disegni di Michelangiolo per la tomba di Giulio II. E al novero delle statue equestri citate dalla Schottmüller come di evidente ispirazione leonardesca appartiene certo anche quella di Budapest, che ritrae un motivo a lungo elaborato dal Vinci, e dimostra che, l'autore, degli studi vinciani si valse per ottener l'equilibrio delle masse, senza tuttavia uguagliare Leonardo nel vederne i giusti rapporti di proporzione e di movimento.

Meglio che queste sculture i disegni ci guidano a ricostruir idealmente la forma divisata dal maestro per il monumento a Gian Giacomo Trivulzio. « Sembra che lo stesso Trivulzio pensasse », scrive il Malaguzzi, « all'erezione di una cappella funeraria gentilizia in San Nazaro ». Secondo un carme latino di Giovanni Biffi, che fu testimone della cerimonia per l'inizio dell'edificio, solamente nel 1511 essa si svolse; ma i lavori presto furono interrotti dai rovesci delle armi francesi e dalla partenza di G. G. Trivulzio. L'interruzione, a quanto attesta il cronista Da Prato, durò sino al 1516, dopo la battaglia di Marignano. Il 5 dicembre di quell'anno il Condottiero morì, e la sua vedova sollecitò i lavori della cappella a onor di lui.

Nulla sappiamo di relazioni fra Leonardo e il Trivulzio, che fin dal 1504 aveva disposto di esser sepolto « in arca marmorea » nella chiesa di San Nazaro; tra le carte del Maresciallo non si trovano accenni a Leonardo. Ma nel Codice atlantico si legge una nota vin-

ciana, senza data, col titolo: « Sepulcro di messer Giovanni Jacomo da Treulzo ». Vi si trova l'indicazione che il monumento doveva comporsi della statua equestre sorretta da otto colonne con i capitelli

Fig. 54 — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studi per il monumento Trivulzio, n. 12353.
(Fot. della Reale Commissione Vinciana).

di metallo, circondata da otto figure attorno allo *imbasamento del cavallo; sei arpie colli candelieri*, sei tavole con *figure e trofei*, dovevano completare l'ornamento del sepolcro. Di ogni parte, la nota ricordata offre le misure e la spesa che l'esecuzione importerebbe.

Al 1506-7 fu ascritta questa nota da Luca Beltrami, al 1511 circa

dal Solmi; Gilberto Govi e Francesco Malaguzzi Valeri stabilirono un termine nel dicembre del 1518, senza tener conto che Leonardo morì quattro mesi dopo la fine del Trivulzio, e che in quei mesi non poteva occuparsi, malato, accidentato nel castello di Cloux, della grande sepoltura. Dimenticò inoltre che i disegni per il monumento Trivulzio si approssimano a quelli del tempo in cui Leonardo preparava la composizione della *Battaglia d'Anghiari*. Riteniamo, dunque, più probabile la data 1506-1507 per gli studi del monumento, dal Trivulzio desiderato già nel 1504.

In un primo disegno, è immaginato il monumento a sè: un grande mausoleo, ora con l'immagine equestre del Maresciallo sopra un'alta colonna, ora, come si vede a sinistra sullo stesso foglio, sopra un mausoleo rotondo tutto circondato di colonne. In una fase successiva, per meglio adattare la statua equestre all'edificio da cui s'innalza, l'artista disegna il mausoleo prima esagonale, poi quadrato, con quattro facce a timpano triangolare. Finalmente, par che si pensi a un monumento rilevato da una parete e retto da quattro colonne (fig. 54-59).

In questi rapidissimi schizzi, Leonardo vede sempre il cavallo impennato, e lo segna con pochi tratti volanti, come a colpi di sferza. Svolge il suo pensiero in un secondo foglio, dando alla base di un minuscolo monumento a sinistra aspetto di grande arco trionfale con due archi minori ai lati, per ritornar poi subito alla più semplice idea del monumento addossato a una parete, fra trofei, con il sarcofago nel mezzo. Il cavaliere salta sul combattente caduto con tutto lo slancio, la foga, il furore guerresco. Infine, nell'ultimo disegno a destra, sempre più vien determinandosi il concetto del monumento, e nell'altro sovrastante più si determina la figura del cavaliere, nello slancio e nel grido.

Altri fogli contengon studi per il monumento Trivulzio, gettati l'un dopo l'altro, con foga inesauribile, dalla mano nervosa di Leonardo. In uno schizzo a carboncino, segni e segni che svaporan nell'aria suggeriscono la forma del cavallo impennato sopra il monumento, sopra il sepolcro meglio adattato all'interno di una cappella. E infine, pensando che tutto quello slancio del cavaliere, tracciato a volo per un monumento all'aperto, su fondo di cielo, non si addiceva a una statua equestre staccata da una parete, Leonardo si rassegna a mi-

tigare quell'impeto, rappresentando il maresciallo in armi col bastone d'imperio sopra il quadrato del monumento funebre, e sopra il sarcofago distesa la salma del Condottiero [1].

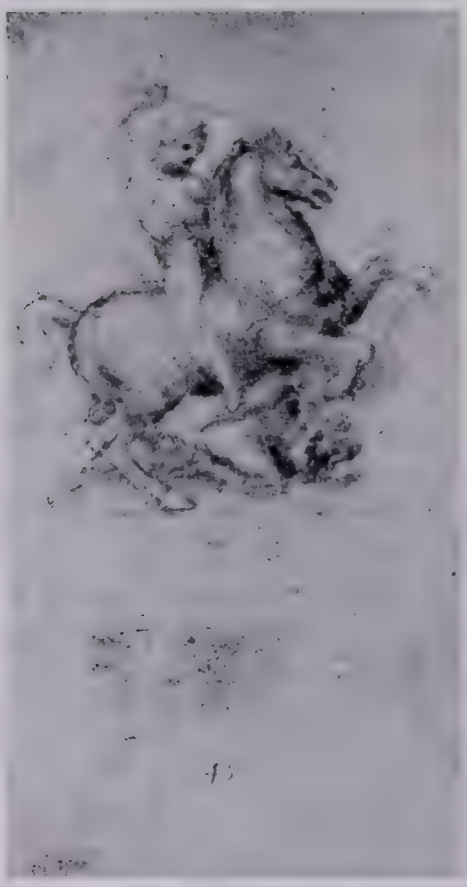


Fig. 56 — Windsor, Royal Library. Leonardo: Studi per il monumento Trivulzio, n. 12353. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

Fig. 57 — Windsor, Royal Library. Leonardo: Studî per il monumento Trivulzio, n. 12353. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

Tanta è la connessione fra questi disegni, da indurci a ritenerli tutti relativi al monumento Trivulzio. Che essi siano stati eseguiti durante la dimora di Leonardo, nel biennio 1506-07, a Milano, sembra dimostrato dalla carta ricordata del Codice atlantico, priva di data. In questa carta si parla di otto colonne, riferendosi al disegno di

[1] *Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au Musée du Louvre*, Paris, 1877.

monumento isolato, all'aperto. Otto colonne, come vedemmo, ha la base della statua equestre nel disegno già citato in basso al foglio 12353 di Windsor. Alcuni accenni della penna rapidissima lasciano anche pensare che fossero state ideate figure intorno al basamento, e trofei a decorazione di esso. Manca un abbozzo più determinato, ma gli accenni fugaci bastano a farci ritenere che il progetto con le otto colonne fosse il più antico, antecedente agli altri ove appare il sarcofago e la statua giacente del defunto.

Fig. 58 - Windsor, Royal Library. Leonardo: Studî per il monumento Trivulzio, n. 12356. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

Fig. 59 — Windsor, Royal Library. Leonardo: Studî per il monumento Trivulzio, n. 12356. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

Tutti questi disegni, che si succedono con febbrile rapidità, dimostrano come anche nell'arte scultoria Leonardo rispecchiasse il fervore del suo temperamento pittorico. Ma nessuno di essi si riferisce a sculture rimaste, e quindi la ricostruzione dell'opera di Leonardo scultore è impresa estremamente ardua e delicata.

E tutta una serie di attribuzioni è già da tempo caduta. Il Courajod e il Ravaisson Mollien gli ascrissero il busto di *Beatrice d'Este* al Louvre, da noi rivendicato a Gian Cristoforo Romano; Claude Philips gli assegnò, senza trovar eco, un gruppetto di *Madonna e Bimbo* attribuito al Rossellino; Guglielmo Bode insistette sulla paternità leonardesca del busto a rilievo detto di *Publio Scipione*, suggerendo inoltre l'attribuzione al Vinci dei rilievi raffiguranti la *Discordia*, la *Crocefissione*, la *Flagellazione di Cristo*, il *Giudizio di Paride*, opere del senese Francesco di Giorgio Martini, nel Museo Alberto e Vittoria a Londra, nella Chiesa dei Carmini a Venezia, nella Galleria di Perugia, già nella raccolta Dreyfuss a Parigi.

Ultima attribuzione del Bode a Leonardo, non accettata in generale, fu il ben noto busto in cera di *Flora*. Si è anche veduta la collaborazione del sommo Maestro nella figura del Colleoni sul cavallo in piazza Zanipolo a Venezia, statua eseguita, come già dicemmo, quando Leonardo era lontano da Firenze. Per quanto riguarda le opere scultorie di quel genio indagatore, spinto a incessante ricerca da un'insaziabile sete di conquista, è dunque, per ora, dato soltanto di suggerire possibili attribuzioni in esempi del tempo verrocchiesco, vicini allo spirito di Leonardo. Qualche incertezza rimane sempre, e solo nuove eventuali scoperte potrebbero dar un giorno il filo conduttore per la ricostruzione dell'opera del grande maestro, certo limitata in tale campo, meno consono di quello della pittura a lui, nato pittore.

Tutte le incertezze che velano al nostro sguardo la sua vita e la sconfinata vastità del suo pensiero sembrano ingrandire, sugli orizzonti della scienza e dell'arte, la figura di Leonardo da Vinci. Tanti studiosi si son perduti nelle tenebre che ne attorniano il nome; sembra talvolta oscurarsi la loro intelligenza, approfondita negli studi vinciani, come si celasse un pericolo nei tentativi di scoprire il velo che avvolge il profeta della Rinascita. Il mistero che circondò la sua vita par si estenda di là dalla morte, perchè restino imprecisi i termini dell'opera di Leonardo, come quelli della sua mente sovrana.

I.

LA SCULTURA PITTORICA A FIRENZE

2.

GIOVANNI FRANCESCO RUSTICI

1474, 13 novembre — Nacque in Firenze da Bartolommeo di Marco Rustici (Libro 2° dell'Età nell'Archivio di Stato di Firenze; v. G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, pag. 599, nota del Milanesi).

1506, 3 dicembre — I Consoli dell'Arte dei Mercanti deliberano di affidargli tre figure di bronzo per il Battistero fiorentino di San Giovanni (*Deliberazioni e Partiti dei Consoli dell'Arte de' Mercatanti di Firenze, dal* 1499 *al* 1507, a c. 122 verso; v. GAETANO MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana*, Siena, Tip. Sordomuti di L. Lazzeri, 1873, pagg. 253-255).

1506, 10 dicembre — Conferma della sopra citata deliberazione dei Consoli dell'Arte dei Mercanti. Vien stabilito, oltre la fornitura di bronzo e il materiale « alla giornata », la provvigione per G. Fr. Rustici, « et laboris et magisterii dare et tradere quolibet mense, et dum in dictas figuras laborabit, florenos sex auri largos in aurum ». Il termine prescritto per la consegna del lavoro è di due anni (*Deliberazioni etc. dal* 1506 al 1507, a c. 24; v. MILANESI, op. cit., pagg. 255-257).

1506, 11 dicembre — Lionardo d'Antonio Cambini e Jacopo d'Antonio Peri si fanno mallevadori del Rustici per le cose pattuite il 10 dicembre (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 626).

1507, 6 luglio — I consoli dell'Arte dei Mercanti e gli Ufficiali del Mosaico stanziano il pagamento da farsi al Rustici per le statue di S. Giovanni, in 12 fiorini grandi d'oro « pro sua provisione duorum mensium » (*Deliberazioni etc., dal* 1506 *al* 1507, a c. 64; v. MILANESI, op. cit., pag. 257).

1509, 9 marzo — Scaduto il termine per la consegna, i Consoli concedono al Rustici una proroga (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 626. Commento del Milanesi).

1509, 18 settembre — G. F. Rustici si accorda col fonditore maestro Bernardino da Milano per la fusione delle sue statue, pattuendo la somma di quaranta fiorini per statua, a condizione che in caso di non riuscita fusione quel maestro debba dare all'artista 300 fiorini (*Deliberazioni etc., dal* 1508 *al* 1513, a c. 68; v. MILANESI, op. cit., pag. 258).

1510, 25 aprile — Dagli spogli dei Libri dell'Arte dei Mercanti, fatti da Carlo Strozzi, risulta che in questo giorno dai Consoli si dette commissione al Rustici di un candelabro con lo stemma dell'arte dei Mercanti, per il Crocifisso della chiesa di S. Giovanni (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 627, commento citato).

1511, 24 giugno — In occasione della festa di S. Giovanni, le statue del Rustici vengon poste sulla porta del Battistero (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 627, commento citato).

1511, 25 agosto — I Consoli dell'Arte dei Mercanti deliberano di pagare 50 fiorini larghi d'oro al Rustici per le sue statue del Battistero (v. *Deliberazioni etc., dal* 1508 *al* 1513, a c. 109 tergo; v. MILANESI, op. cit., pagg. 258-260).

1522, 23-24 gennaio — In seguito alle richieste di Giov. Francesco, i Consoli dell'Arte dei Mercanti deliberano di soddisfare ai loro impegni nei riguardi dell'artista, sempre per le statue del Battistero (*Deliberazioni etc., dal* 1522 *al* 1525, a c. 64; v. MILANESI, op. cit., pagg. 260-261).

1524, 21 gennaio — Solo in quest'anno vien stanziato il pagamento per le statue (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 627, commento citato).

1528, circa — Dopo la cacciata dei Medici da Firenze, si reca con Lorenzo Naldini, suo giovane di bottega, in terra di Francia (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 619).

1554, 10 novembre — Da uno strumento, così datato, dei Rogiti di Ser Matteo Guiducci da Terranuova, risulta che Paolo di Marco Antonio Rustici adisce all'eredità di Giovan Francesco Rustici, suo zio, morto « ab intestato in civitate Tursis » (Tours) (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 620, nota 2) [1].

---

[1] Bibliografia: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI, Firenze, G. C. Sansoni, 1881, vol. VI, pp. 599-627; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 494; F. BALDINUCCI, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, G. B Stecchi e A. G. Pagani, 1769, vol. IV, pp. 67-69 (nella nuova edizione, Torino, Stamperia Reale, 1770, vol. II, pp. 143-149); GIUSEPPE DE POVEDA, *Del Cenotafio di Messer Giovanni Boccaccio opera di Gian Francesco Rustici*, Firenze, Leonardo Ciardetti, 1828, p. 48; GAETANO MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana. Scritti varj*, Siena,

* * *

Tutta una serie di contraddizioni tra fatti narrati e date note per documenti son le notizie del Vasari relative all'alunnato del Rustici presso il Verrocchio e ai suoi rapporti con Leonardo, prima nella bottega di questo maestro e poi nella casa di Leonardo stesso, dopo la partenza di Andrea per Venezia. Nella prima edizione delle « Vite », il Vasari non dava alcun cenno biografico sul Rustici, di cui scrisse soltanto nella seconda edizione, e potrebbe dirsi in appendice alla fine del sesto volume dell'edizione Sansoni, ripiegando come poteva alla mancanza di notizie sopra un artista da lui quasi ignorato. E poi che misteriosa gliene appariva la vita, lo fece ritrarsi in disparte offeso dalla malignità degli uomini, disperato di avere avuto, per le sue statue del Battistero, la perizia di un legnaiuolo, e di non esserne stato compensato a dovere. Solitario, « consumandosi la vita e i denari dietro a cercare di congelare mercurio », lo rappresenta dapprima, e col fermo proposito di non più lavorare, nè « per magistrati, nè dove avesse a dependere più che da un cittadino o altro uomo solo ». Quasi a spiegarsi come non si trovasse altra grand'opera a lui allogata da confraternite, da consoli delle arti, da magistrature, lo figurò in solitudine, inquieto, corrucciato. Dimentico poi, di questa cupa presentazione del soggetto, passa a ritrarlo come « il più piacevole e capriccioso uomo », descrivendolo circondato da animali e dedito a negromanzia: « Attese anco », egli scrive, « alle cose di negromanzia, e mediante quella intendo che fece di strane paure ai suoi garzoni e familiari; e così viveva senza pensieri ». A documentare ciò il Vasari narra di una stanza piena di serpi, murata da Gianfrancesco a guisa di vivaio, e fa una lunga digressione sulla brigata detta « Compagnia del Paiuolo », sulle allegre cene e sulle liete invenzioni de' commensali.

Tip. Sordomuti di L. Lazzeri, 1873, pp. 247-261; F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, Milano, U. Hoepli, 1915, vol. II, p. 595, nota; Giacomo De Nicola, *Note su le Madre Nascente di Firenze* [illegible] *Rustici*, in *The Burlington Magazine*, 1915-1916, XXVIII, pp. 171-178, con 2 tav. f. t.; F. Malaguzzi Valeri, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna, N. Zanichelli, 1922; Raymond S. Stites, *Leonardo da Vinci, sculptor*, in *Art Studies*, 1926, pp. 103-109, con 10 fig. Charles Loeser, *Gianfrancesco Rustici*, in *The Burlington Magazine*, 1928, LII, pp. 260-272, con 4 tav. f. t.

Descritto così il « misantropo » fra allegre cene e liete compagnie, il Vasari aggiunge alcune incerte notizie sulla vita artistica di Gian Francesco, che, lasciata Firenze nel 1528, lavorò per Francesco I, e fu sovvenuto da Pietro Strozzi, dopo la morte del re, nel 1547. Confessa, il biografo, di non aver notizia di opere da lui eseguite in Francia, altro che di un cavallo di bronzo commessogli « due volte grande quanto il naturale », e interrotto appunto per la morte di Francesco I. E conclude: « si può credere che non stesse tanti anni in Francia quasi ozioso, nè sempre intorno a quel suo cavallo ».

* * *

Già nel capitolo relativo a Leonardo scultore accennammo all'ipotesi che il bellissimo gruppo in terracotta del Museo nazionale di Firenze, ispirato dal cartone della battaglia d'Anghiari, sia opera del Rustici, secondo il Vasari guidato particolarmente da Leonardo nello studio dei cavalli: e invero le mani dei militi, specialmente la sinistra del cavaliere, con dita a punte quadre e piatte, le chiome dello stesso, a linguette falcate come nella pelliccia del Battista sulla porta settentrionale di San Giovanni, e la criniera del cavallo, a manipoli di ciocche serpeggianti, di un modellato molle e sfatto quasi di pasta, caratteristico dello scultore nelle due Sacre Famiglie a rilievo del Museo nazionale di Firenze, possono dar qualche conferma alla tentata attribuzione del gruppo, che dall'esempio diretto del Vinci e dal suo materiale stesso trae una foga improvvisatrice lontana da tutte le opere in marmo di questo seguace di Leonardo.

Qualche commistione di elementi michelangioleschi con i predominanti vinciani, può vedersi nelle tre statue sopra la porta settentrionale del Battistero (fig. 60), opera che dà al Rustici un posto notevole fra gli scultori del primo Cinquecento in Firenze. Lo sviluppo atletico della figura tracotante del Fariseo, a destra del Battista, specialmente del busto massiccio, e la posa dei piedi del Levita, incrociati quasi ad avvitar la figura al suo zoccolo cilindrico, sono accenni verso l'espressione formale ed energetica di Michelangelo, subito sopraffatti dall'evidente leonardismo delle superfici intenerite e mosse per tendenza pittorica. Ovunque si scorge infatti lo studio di variar il movimento dei panni con pieghe abbondanti, spezzate,

verrocchiesche, di approfondirne le ombre, d'intenerire le carni. In ciò è chiaro l'accostamento a Leonardo, e anche nella forma agile del Battista, nel volto oblungo ombrato dalle chiome, quasi da un casco di frondi, nei bioccoli fiammei della pelliccia, e soprattutto in quel posar lieve della persona, tendente ad esprimere il movimento più che la stasi, e a mostrarci la figura come sospesa, staccata dal suolo.

Fig. 60 — Firenze, Battistero. G. F. Rustici: *La Predicazione di S. Giovanni.* (Fot. Alinari).

Lo scarno Battista è modellato con finezza nella sua svelta struttura; e un'attenta osservazione anatomica traspare dal movimento di tendini e ossa nelle braccia e nelle gambe. Anche il gesto dell'indice teso a indicare il cielo richiama un motivo ripetuto nelle composizioni leonardesche.

Il Levita in ascolto con le gambe accavallate, con fiero cipiglio, si presenta come un vecchio atleta muscoloso di braccia e robusto di cranio; eppure, nonostante lo sviluppo erculeo delle forme e la posa michelangiolesca delle gambe avvitate, la statua in bronzo mantiene un'espressione di leggerezza che vien dallo studio dei modi vinciani.

Fisso lo sguardo a un piccolo rotulo stretto fra il pollice e l'indice della sua destra, puntata la sinistra sul fianco, il Levita pondera il verbo profetico del Battista. La sua tunica ora si stampa sulle forme nude, ora si stringe in fasci di minute piegoline; il manto cala dal fianco al piede con moto leonardesco, pur ricadendo qua e là, specialmente sul braccio, in una calligrafia di pieghe parallele, alquanto meccanica, propria del Rustici quando s'allontana, senza accorgersene, dal modulo vinciano. Il modellato della statua è potente: la testa calva di quello succome richiama Leonardo nella larga struttura cranica e nelle ombre fonde delle cavità orbitali, come in tutta la mossa del movimento muscolare.

Anche al Fariseo G. F. Rustici vuol dare aspetto imponente, profetico, non senza qualche richiamo a Michelangelo per lo sviluppo muscolare del busto e delle braccia e l'aspetto tracondo dei lineamenti: nell'emulazione di aspetti michelangeleschi lo scultore non riesce ad evitare il pathos teatrale, il grottesco delle espressioni troppo volute. La massa dei riccioli, aggrovigliata sul capo dell'atleta come a formargli casco angusticinto, nuta ad accentuarne il fiero cipiglio, e la mano destra tormenta le ciocche della barba come ad esprimere la nervosa tensione della figura. Contrastano le due ampie immagini a quella smagrita del Precursore, e tanto il Fariseo quanto il Levita tengono un modo, a segno del contrasto d'idee religiose, ma è assai poco quel cattivo, come il cipiglio dei volti, a significare l'intolleranza, l'opposizione, la lotta. Rimangono separate le tre figure, nonostante lo studio di rappresentarle in azione?

Piccolo di due anni quest'opera il busto del monumento a *Giovanni Boccardo*, nella chiesa dei Ss. Michele e Jacopo a Certaldo (fig. 51), caratteristico dello scultore per la foggia delle pieghe lunghe sulla tunica e sviluppate come legame di bende sul braccio sinistro. Nella sua schematica semplicità, non immemore di trecentesche modelli, e tra le opere più mature del Rustici, maravigliosamente

[2] Vicino di tempo alle statue del Battistero e il *San Giovannino adorante* in di sua mano, fig. 50) del Museo Nazionale di Firenze, eseguito ad una trentina del XV secolo. Lo scultore è qui interamente dominato dal principio pittorico leonardesco, che si riscontra in certi particolari nella tecnica lenta indecisa, fa un intermittente tendenza da chiarità, e nella base di pietra, sviluppata sotto di, dimostra l'assoluta sovrapposta a produrre l'effetto ottenuto di modellità di superfici. Grandi e ignee sono le mani, bellissimi il torso e il volto, con la fine equilibratura delle figure [illegible]

impostata entro lo spazio del lunettone, con rigore architettonico di grande maestro. Il libro, premuto dalle mani sul petto, come cosa

Fig. 61 — Certaldo, Chiesa dei Ss. Michele e Jacopo.
G. F. Rustici: *Monumento a Giovanni Boccaccio.*
(Fot. Alinari).

sacra, segna l'asse della lunetta e del busto, e quasi il perno della sintetica costruzione. Nella testa, potente è l'espressione realistica, d'acume e di sarcasmo, che si fissa sui lineamenti tesi, nell'arco delle sopracciglia, beffardo.

Molto inferiore a quest'opera è il tondo del Museo nazionale di Firenze (fig. 63), a lui attribuito da Giacomo de Nicola nel *Burlington Magazine*, forse lo stesso descritto dal Vasari così: « una Nostra Donna col Figliuolo in collo e San Giovanni Battista fanciulletto, che fu

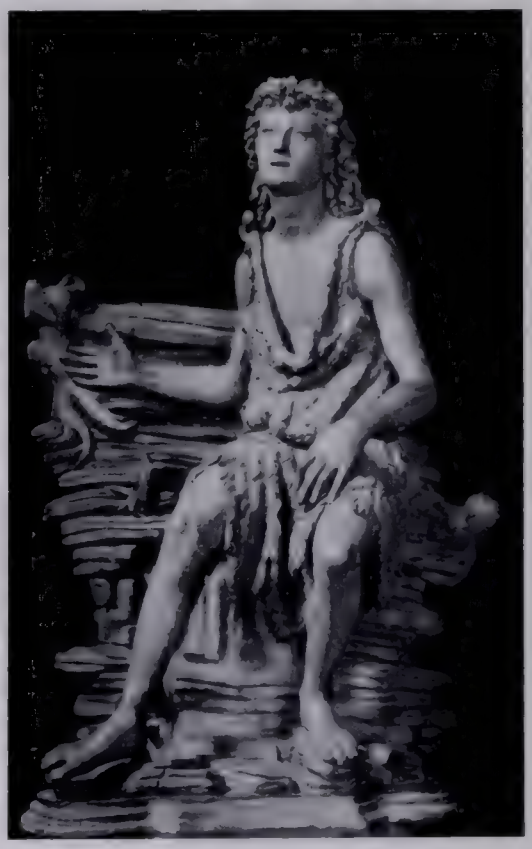


Fig. 62 — Firenze, R. Museo Nazionale.
F. G. Rustici: *San Giovannino.*
(Fot. Alinari).

messa nella prima sala del magistrato de' consoli dell'arte di Por Santa Maria ».[1]

Vi si riconosce la mano del Rustici nelle piegoline strizzate e parallele del manto intorno al collo della Vergine, nel brulichio di ciocche a spira sul capo di San Giovannino e nella sua tunica di pelliccia, anche nel caratteristico taglio delle dita con estremità quadre e piatte, quale troviamo nella sinistra pendula del S. Giovanni in

[1] Il tondo è ricordato anche dal Borghini: « fece in un tondo di marmo una Nostra Donna col Bambino in collo, e San Giovambattista fanciullo, di bassorilievo ».

bronzo e nel cavaliere della terracotta tratta dalla Battaglia d'Anghiari.

G. F. Rustici mira, in questo tondo come nelle statue del Levita e del Fariseo, ad ampiezza michelangiolesca di forme, che diventano,

Fig. 63 — Firenze, R. Museo Nazionale.
G. F. Rustici: *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
(Fot. Alinari).

nella Madonna, smisurate; e anche tenta di ottenere effetti scultorei di massa con la disposizione delle pieghe intorno alla gamba sinistra della Vergine. Il fondo stesso, gradinato, è un'evidente prova d'imitazione michelangiolesca. Ed ecco che, appunto, l'imitazione di Michelangiolo, più estesa che nelle statue bronzee, falsa e fiacca la

maniera di questo scultore incline ai modi pittorici di Leonardo e del Verrocchio. Il lavoro di gradina, minuto, meccanico, uniforme, non dà affatto alle figure in rilievo il risalto di quelle del Buonarroti, staccate come da una base di roccia scabra; i drappi, che escono cincischiati dall'orlo del tondo, producono un effetto decorativo alquanto grossolano e contrario all'austera grandiosità dell'arte michelangiolesca; le carni del piccolo Gesù s'afflosciano, e la mano sinistra della Vergine vi si stampa come in pasta flessibile, rivelando lo studio, qui invero assai debole, delle tenere superfici leonardesche; i volti dei bimbi s'aprono a un sorriso un po' fatuo; e curioso è l'atteggiamento del Battista, che vorrebbe protendersi e piegar le ginocchia, e appare incerto e sospeso, come se qualcuno gli avesse sottratto lo sgabello su cui sedeva. Nella tenerezza dei gesti, nel molleggiar delle carni, nelle accarezzate epidermidi, il seguace di Leonardo prende il sopravvento sullo spostato imitatore di Michelangiolo.

Caratteri affini a questo rilievo si vedono in altro del Museo nazionale (fig. 64), attribuito a Pierino da Vinci, con la Madonna seduta, il piccolo Gesù lattante, San Giovannino appoggiato alle ginocchia della Vergine, San Giuseppe di profilo nel fondo, e Santa Elisabetta, o la profetessa Anna, appoggiata a una gruccia e a una spalla della Madonna, come in procinto di rivolgerle la parola. Palese anche qui è l'intento d'imitazione del Buonarroti nel gigantismo delle forme di Maria e nel suo piglio di Sibilla michelangiolesca, nel piccolo Gesù tondo, atticciato, e nello studio di gradinare la superfice marmorea di base sotto i piedi della Vergine, con un metodo che tuttavia risulta a un effetto di fluidità antimichelangiolesca, quasi a un ondeggiar di striati nastrini. Come nel tondo, lo sforzo dell'artista che vuol spostare la sua abituale visione si scorge in tutto, ad esempio nelle pieghe compresse e informi della tunica, ora stampata sul nudo, ora materialmente addensata, e nell'atteggiamento di San Giovannino, anche qui barcollante, incerto, come di corpo impastato in molle gelatina e non sorretto dall'ossea struttura. Un confronto tra questa anconetta centinata e il tondo non può lasciar dubbio sull'identità d'autore. Vediamo, in entrambe le opere, le stesse teste lisce, tirate a lucido, le stesse dita rettangolari e piatte, le pieghe sovrabbondanti, che avvolgono, coprono, soverchiano altre pieghe, il marmo fattosi molle pasta. Diversa è la maniera di Pierino da Vinci nel rilievo con

la morte del Conte Ugolino al Museo nazionale di Firenze, più aderente al michelangiolismo, che, nel tondo e nella tavoletta, occultato, pomiciato, ammollito, lascia invece trasparire lo studio di Leonardo traverso i lustri delle superfici, la ricerca di pittoricità, i

Fig. 64 — Firenze, R. Museo Nazionale.
G. F. Rustici: *Sacra Famiglia*.
Fot. Alinari.

tipi caricaturali della vecchia presso la Vergine e di San Giuseppe in profilo.[1]

[1] Certe caratteristiche di G. F. Rustici, quali il molleggiar delle superfici tirate in pasta sottile, la fluidità e l'abbondanza delle chiome attorte, sulla testa di Maddalena, in lambiccate spire leonardesche, il taglio delle dita piatte, a punta quadra, [illegible] cotta del Museo Nazionale di Firenze, invetriata poi da Giovanni della Robbia, per le Monache di Santa Lucia in via San Gallo (fig. 65). Le figure agghindate, la Maddalena con un [illegible]

Fig. 65 — Firenze, R. Museo Nazionale. G. F. Rustici: *Noli me tangere.*
(Fot. Alinari).

con un ghigno amaro sulla bocca tesa, e soprattutto il paesaggio puerile e caotico, si fondono in un effetto di superficie molle, saponacea, incapace di serbar netta l'impronta della forma, ad eccezione che nel profilo della Santa. Sembra che per la invetriatura venga meno a questo *Noli me tangere* la stessa verosimiglianza della forma in tutte le parti che non siano figura: si vedano lo sbilenco vaso d'unguenti, i grossolani gigli, i quattro cipressetti come spighe allineate sulla montagna, la cassettina mal scorciata e mal bilicata del sarcofago.

Il De Nicola (op. cit.) ritiene che questo bassorilievo fosse completato da una lunetta con la mezza figura di Sant'Agostino, pure nel Bargello.

Tanta povertà vediamo in questi due rilievi da toglierci l'ardire di veder in G. F. Rustici l'autore, o meglio il traduttore, di una perduta cera leonardesca nel busto marmoreo di San Giovannino appartenente alla chiesa dei Vanchetoni a Firenze (fig. 66). Ma abbiamo visto le qualità del seguace di Leonardo nelle sue opere più aderenti all'arte vinciana, e cioè nelle statue del Battistero e, forse,

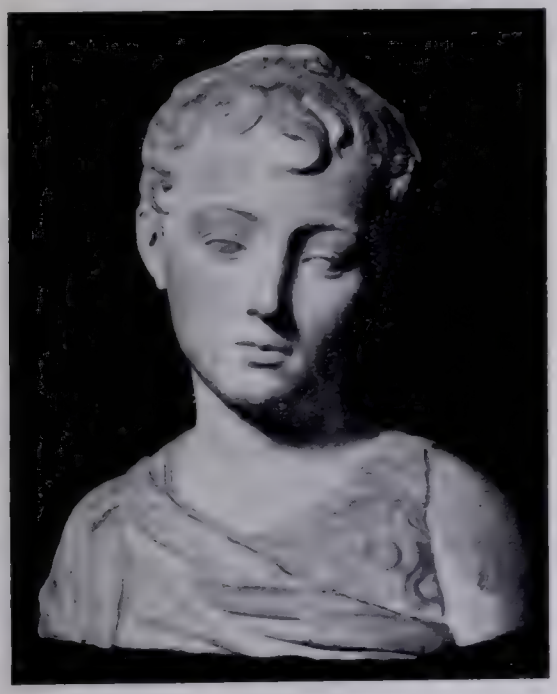


Fig. 66 — Firenze, Chiesa dei Vanchetoni.
G. F. Rustici su modello di Leonardo: *San Giovannino.*
(Fot. Brogi).

nel veemente gruppo in terracotta della *Battaglia d'Anghiari.* La struttura sfatta e molle, quasi saponacea, delle stoffe e delle ciocche, il liscio delle carni pomiciate, la foggia alquanto indefinita delle pieghe sul busto, appaiono come altrettanti indizi rivelatori della mano di G. R. Rustici in questo busto di *San Giovannino,* tutto soavità di penombre, segnato, nonostante le manchevolezze dell'esecuzione, con l'impronta dell'intelletto creatore. Il busto era attribuito a Desiderio, che non infuse mai alle sue teste di bimbi così assorta mestizia, tanto affinamento di spirituale espressione. Il putto di Desiderio, nato per la gioia e per il sorriso, qui, cresciuto d'anni e di pensiero, ripiega lo sguardo entro di sè.

I lenti passaggi del modellato traducono sottilmente nel marmo lo sfumato pittorico leonardesco; il volto smagrito s'affila sotto la cute liscia, inguantata al modo vinciano, e l'impronta stessa leggiera della mano di Leonardo par segni il rilievo del sopracciglio destro, che or s'accentua or dilegua secondo labili contorni. Con fine intendimento, il Rustici interpretò lo spirito, anzi, può credersi, un modelletto del Vinci, in quest'ideale figura, nel velo degli occhi assorti, nelle labbra che si sfiorano con levità e inesprimibile tenerezza di contatto, in tutte le sfumature delicate dei passaggi, che sembran diffondere il lume velato, la poesia delle penombre, cara a Leonardo. Affinità evidenti con il San Giovannino della chiesa dei Vanchetoni possono scorgersi in un *San Giovanni Battista* del Museo nazionale di Firenze (fig. 67), ove si riconosce l'opera del Rustici per la fluidità del panneggio a pieghe molli e disfatte, la glabra trattazione della forma, e quel piegar delle gambe, dinoccolato, sfibrato, quale può vedersi nel San Giovannino dei tondi. La forma è ancor timida, elegante nella sua fragilità, e l'influsso dello spirito leonardesco appare dall'atteggiamento lieve, tremulo, e dal volto delicato con la bocca gemente e le guance infossate. Reminiscenza leonardesca, in questa notevole scultura, è anche lo sfaldarsi pittorico della roccia che forma sostegno al Battista.

Come abbiamo veduto, rimane misteriosa la vita del Rustici, che studiò dal Vinci senza poter esserne discepolo. Corse anche voce che Leonardo avesse lavorato di sua mano alle statue del Battistero, secondo riferisce, con prudenza, il Vasari: « onde credono alcuni, ma però non ne sanno altro, che Lionardo vi lavorasse di sua mano », ... « o almeno aiutasse Gianfrancesco col consiglio e buon giudizio suo ». Ora, la data del breve soggiorno di Leonardo a Firenze, nel 1507, è troppo lontana da quella della collocazione delle statue sulla porta del Battistero, e cioè dal 21 giugno 1511, e troppo vicina all'altra dell'allogazione al Rustici nel 1506, perchè possa ritenersi probabile che le forme fossero pronte per la fusione prima della partenza di Leonardo da Firenze[1]. Non può, dunque, prestarsi fede all'affermazione

[1] Breve fu il soggiorno di Leonardo a Firenze nel 1511, e successivo alla collocazione delle statue di G. F. Rustici.

del Vasari che « insomma sempre, insino a che non furono gettate le statue, Leonardo non l'abbandonò mai ». Ma, nonostante la cronologia smentisca il biografo, si può scoprire un fondo di verità ne' suoi

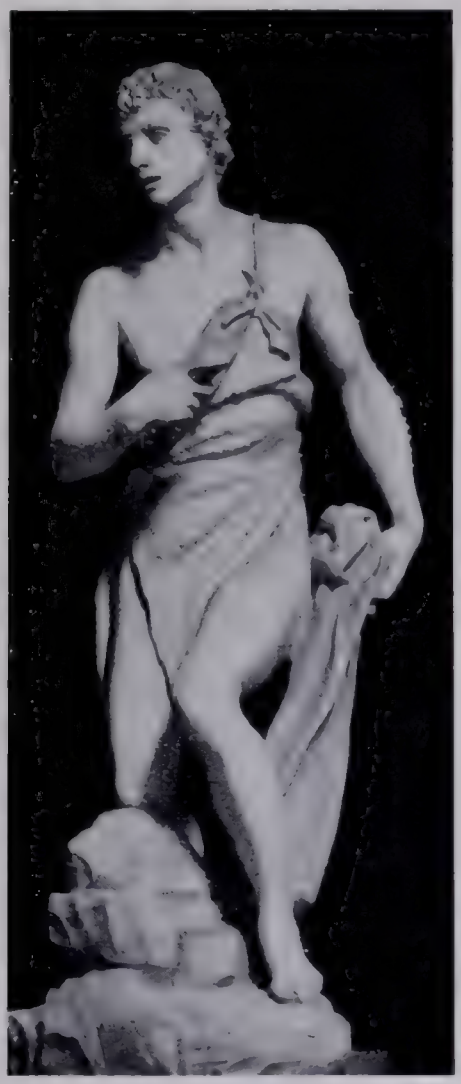


Fig. 67 — Firenze, Museo Nazionale.
G. F. Rustici: *San Giovanni Battista.*
(Fot. Alinari).

racconti, e cioè che il Rustici, pur non essendo stato discepolo di Leonardo, lo seguì, riducendo le forme, anche se ingrandite sui moduli di Michelangelo, a tenerezza vinciana.

Ciò può vedersi anche in un'opera tarda dello scultore, nella de-

corazione cioè del cortile di villa Salviati, ora Turri, a Firenze, ove s'ispirò, nei tondi in terracotta, a classici esemplari, e ingrandì le sue forme adattandole ai moduli di Michelangelo. Da un'antica medaglia trasse il tondo della *Fama* e gli altri di *Giove con l'aquila* (fig. 68) e di una *Divinità tra putti musicanti* (fig. 69). Ma anche lo studio dell'antico non cancella le tracce di educazione leonardesca nello scultore che al manto arrovellato infonde pittorica mobilità d'ombre

Fig. 68 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Giove col fulmine trisulco e con l'aquila*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

Fig. 69 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Divinità tra genietti musicanti.*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

e di luci, e nel tondo con i putti suonatori, pur dando alla forma del Dio michelangiolesco sviluppo, muove con ritmo leggiero le figure pieghevoli e i rami dell'albero entro il cerchio del tondo. Il motivo classico è sempre evidente nel medaglione di Marsia con il femmineo *Apollo* (fig. 70), tratto dalla nota gemma medicea, ma anche qui il modellato assume piumose morbidezze nelle carni, specialmente del nudo di Apollo, sfiorato dalla carezza di una tenue luce nel movimento a spira. Anche gli alberi spogli, con i mozzi ramoscelli spezzati, diffondono attorno un senso leonardesco di mobilità atmosferica. *Bellerofonte* dà allo scultore pretesto di tradurre nel vortice elittico descritto dal cavallo e dalla pelliccia roteante attorno al corpo agile dell'atleta effetti di movimento lineare continuato e turbinoso (fig. 71).

Fig. 70 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Apollo e Marsia.*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

Fig. 71 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Bellerofonte.*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

Fig. 72 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Alfiere davanti a due cavalieri.*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

Fig. 73 — Firenze, Villa già Salviati.
G. F. Rustici: *Monumento equestre tra prigioni e guardie.*
(Fot. Brogi eseguita col permesso del sig. proprietario della Villa).

Ispiratosi, per il medaglione di Nettuno, a un modello classico affine al virgiliano *quos ego,* il Rustici ci mostra un goffo *Alfiere* far da staffetta a due giovani cavalieri avanzanti lungo un angusto ponticello

(fig. 72), e nella struttura dei cavalli richiama, come negli altri di Nettuno, schemi vinciani, mentre ai cavalieri, pur ricordando tipi primitivi di Michelangelo, infonde una grazia di proporzioni, una gentilezza d'aspetti da Pesellino del Cinquecento. Michelangelo e l'antico sono presenti al Rustici anche nel comporre la scena d'apoteosi col *Monumento equestre* tra prigioni e guardie d'onore (fig. 73), ove son nudi atletici abbozzati come nella creta, ma la struttura agile del monumento, col nervoso cavallo al vertice, gli spigoli sbreccati del piedistallo, la rapidità stessa delle forme abbozzate, riconduce ai principii su cui si fonda l'arte giovanile del Rustici. Nessuno riconoscerebbe in queste atletiche forme dal modellato sommario e turgido la svelta grazia delle prime figure dell'eclettico fiorentino, eppure non vien meno all'arte tarda del Rustici, fra gli studi dell'antico e di Michelangiolo, la sensibilità pittorica del modellato, la levità compositiva propria delle sue opere prime, il retaggio dell'arte di Leonardo. Il mobile chiaroscuro, che scherza sulle ampie forme dei due putti fabbri di un medaglione, i piani ondeggianti dei nudi, le ombre che s'addentrano nelle grandi orbite, nelle bocche cinguettanti, nella conca delle ali, i contorni tremuli dell'incudine, dimostrano come lo scultore fiorentino abbia fatto suo sangue gl'insegnamenti di Leonardo, e come si studi tradurne, con le ondulazioni del modellato, quasi il tocco leggiero delle dita sulla creta, le vibranti atmosfere [1].

Nulla si conosce, oltre le opere qui ricordate, dell'arte di questo scultore, che pur ebbe lunga vita e morì ottantenne. In Francia, ove rimase per ventitre anni, è profondo silenzio sul suo lavoro; morì a Tours, probabilmente nel castello reale, senza che ivi sia rimasto ricordo di lui e dell'arte sua. Il Vasari lo vanta anche pittore, ma nessun'opera oggi gli è attribuita; lo vanta come architetto, ma ricorda di lui soltanto l'architettura della cena per la Compagnia del Paiuolo, che si annidò entro un enorme paiolo, e fu ben servita per virtù di macchine nascoste. Questo naufrago della storia ci è ricordato solo da pochi resti del suo naufragio, palesandosi.

[1] In una cappelletta della villa è un'*Annunciazione* in marmo, e una *Madonna col Bambino* nella lunetta sovrastante, entro un tondo costellato da cherubini: opere di seguaci o di aiuti del Rustici.

all'inizio del Cinquecento, non indegno di fronteggiare, nel Battistero di Firenze, Andrea Contucci da Monte San Savino.[1]

[1] Fra le opere del Rustici vi fu un candelabro di bronzo, che l'Arte dei Mercatanti gli dette a fare, da tenersi avanti al Crocefisso della chiesa di San Giovanni per appiccarvi le candele. Si volle identificarlo in un candelabro del Museo Nazionale di Firenze (MILANESI, vol. VI, *Commentario alla Vita di Giovan Francesco Rustici*, p. 627); e tanto il BODE, quanto il FABRICZY, ritennero giusta la supposizione, ma le armi della base di Parte Guelfa la escludono. — Si citò dal DE NICOLA il tondo marmoreo della collezione Schlichting al Louvre: l'*Incontro di Cristo e del Battista* (op. cit., in *Burl. Mag.*, 28, 1915). Il LOESER, in altro articolo del *Burl. Mag.* (52, 1928, pp. 260-72), attribuisce al Rustici una statuetta bronzea di *Mercurio*, identificandola con quella che il Vasari ricorda eseguita per una fontana, su commissione del card. Giulio de' Medici (Clemente VII). Ora il *Mercurio* è nella raccolta Harris. Attribuisce lo stesso scrittore al Rustici una statuetta in terracotta con *Mosè che calpesta il vitello d'oro*, a Firenze, presso il signor Pazzagli; cinque gruppi di combattenti a cavallo (cioè, oltre i due accennati, uno nella collezione Horne, due nella raccolta Loeser); infine due fogli di disegni: uno studio d'uomo visto da tergo, presso il Böhler (veramente di energia signorelliana), un altro foglio con molti studi di centauro e cavalieri, presso il Loeser stesso.

I.

LA SCULTURA PITTORICA A FIRENZE

3.

BACCIO DA MONTELUPO

1469 — Nasce Bartolomeo, detto Baccio, di Giovanni d'Astore dei Sinibaldi a Montelupo.

1495, 15 gennaio - 18 aprile — Baccio da Montelupo è a Bologna con un compagno, maestro Antonio pittore, per mettere in opera sopra uno sgabello e per dipingere le figure in terracotta di una *Pietà*, da lui lavorate a Firenze e trasportate a Bologna; la *Pietà* era destinata a una delle tre cappelle erette da messer Ludovico Bolognini in San Domenico.

1496, 16 ottobre — Pagamento, per commissione del Priore dell'Ordine dei Predicatori a Firenze, di un fiorino largo d'oro « al fratello di fra Benedetto da Montelupo, per parte del Crocifisso è sopra il coro ».

1498 — Leggesi che allorquando cominciarono le persecuzioni a Fra' Girolamo Savonarola molti dei suoi seguaci, tra i quali Baccio da Montelupo, furon costretti a lasciare Firenze.

1498 — Baccio da Montelupo, partitosi da Firenze, « quando fu a Bologna, un canonico del Duomo ritennelo in casa sua; e gli fece fare gli dodici Apostoli di rilievo, tanto mirabili, che tutta la città corse a vederli ». Così narra il Burlamacchi, nella Vita del Savonarola, e soggiunge: « Questo Bartolo (Baccio da Montelupo) ancor vive; ed egli stesso mi ha con la sua bocca narrato tutto questo ».

1501 — Amadio del Giocondo in quest'anno donò « un Crocifisso grande di un braccio e tre quarti da portare in processione », opera di Baccio, alla Compagnia di Gesù Pellegrino.

1504, 27 febbraio — Riceve un fiorino per il Crocefisso scolpito per la chiesa dei Servi a Firenze.

1504, 12 e 31 marzo — Altri pagamenti per l'opera suddetta.

1506 — In San Godenzo, per i monaci della Badia dei Padri Serviti, Baccio lavorò l'Arca delle reliquie del Santo, con sei quadri in rilievo; tre teste grandi di legno, di San Gaudenzio, Luciano e Marziano; altre tre teste, grandi al naturale, di Cristo, della Vergine e di San Giovanni; due putti di rilievo; un Cristo morto di grandezza naturale, e, in bassorilievo, un San Giambattista e un San Girolamo. Rimane tuttora un San Sebastiano, in legno di tiglio, del 1506. Eseguì anche sei quadri con le *istorie di San Gaudenzio.*

1513 — Scolpì lo stemma di Leon X in pietra, nel cantone di Palazzo Pucci.

1513, 31 agosto; 7, 10, 18 settembre; 7 ottobre — In quest'anno fece pei Servi l'immagine di cera del magnifico Giuliano de' Medici; e le date qui contro indicano quelle dei pagamenti allo scultore, per i complessivi undici fiorini.

1515 — Gettò in bronzo il San Giovanni Evangelista per l'arte dei Setaiuoli in Orsanmichele.

1518 — Lasciò incompiuta la sepoltura di Nicolò Pandolfini, vescovo di Pistoia, nella Badia, per la morte del vescovo, in quell'anno.

1521 — A San Michele in Foro a Lucca fece il sepolcro, poi distrutto, di Silvestro de' Gigli, morto in Roma in quell'anno. Il figliuolo dello scultore, Raffaello, scrisse nella sua autobiografia: « a Lucca,... m'ero fermo a finire la figura del morto e una Nostra Donna 'n un tondo di mezzo rilievo ».

1522 — Diede opera alla edificazione del tempio di San Paolino a Lucca.

1535? — Morte dello scultore a 88 anni. Nella prima edizione, il VASARI lo fece arrivare « fino agli anni della sua età LXXVIII », cioè al 1525.[1]

* * *

Anche Baccio da Montelupo, nei resti della Pietà di San Domenico a Bologna, già compiuta nel gennaio 1495, mira ad effetti

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanesi, pp. 539-62; BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; BALDINUCCI, *Notizie*; M. POLVEROSI, *Uno scultore del secolo XVI, Baccio Sinibaldi da Montelupo*, Firenze, 1899; C. DE FABRICZY, *Sculture in legno di Baccio da Montelupo*, in *Rivista d'Arte*, I, 1903; G. POGGI, *Un San Sebastiano di Baccio da Montelupo nella badia di S. Godenzo*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909; C. DE FABRICZY, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz u. Tonstatuen bis zum Beginn des* 500, in *Jahrbuch d. preusz. Kunsts.*, 1909. A. DEL VITA, *Di un Crocefisso di Baccio da Montelupo ritrovato nella chiesa di Santa Flora e Lucilla ad Arezzo*, in *Rivista d'Arte*, VII, 1910; FILIPPINI, *Baccio da Montelupo*, in *Dedalo*, VIII, 1927-28.

pittorici con gli atteggiamenti lievi ariosi delle figure, talora come staccate da terra, la fluidità delle pieghe, la mobile vicenda di ombre e luci creata dal fluttuar dei piani. Ciò si vede soprattutto nelle statue di *Maria Maddalena* (fig. 74) e di *Marta*. La prima, con un ginocchio a terra, indietreggia piegando a contrapposto il capo sopra una spalla, in un atteggiamento così

Fig. 74 — Bologna, San Domenico. Baccio da Montelupo: *Santa Maria Maddalena*. (Fot. Croci).

Fig. 75 — Bologna, San Domenico. Baccio da Montelupo: *Madonna nella Pietà*. (Fot. Croci).

staccato e vibrante da avvicinarsi ai modi pittorici di Leonardo: anche le braccia conserte rimangon sospese nel vuoto e il manto si tende arrotolandosi: tutta la figura oscilla percossa da orrore e da pietà, e i contorni sinuosi delle ciocche, del manto arrotolato, dell'arco sopracciliare, propagano fremiti lungo la figura. I lineamenti son grossi, di un rude stampo verrocchiesco, ma la potenza d'espressione della vibrante figura è veramente singolare: sotto il lampo delle sopracciglia spezzate l'occhio s'oscura d'angoscia.

Dal manto fluido della *Madonna* (fig. 75), a pieghe spioventi armoniose, di carattere verrocchiesco, escon solo le mani congiunte, come prive di forza, e la testa ombrata, con le linee anch'esse spio-

venti, come stirata da spasimo muto: il dolore, che urla nella Maddalena, si concentra, si approfonda nella Madre, par si celi nell'ombra; la linea della figura è intera, ma esprime, per la sua lieve obliquità, come una tremante leggerezza.

Nel volto di *Giuseppe d'Arimatea* (fig. 76), che mira in alto con espressione di raccolto e rassegnato dolore, tutto è movimento di

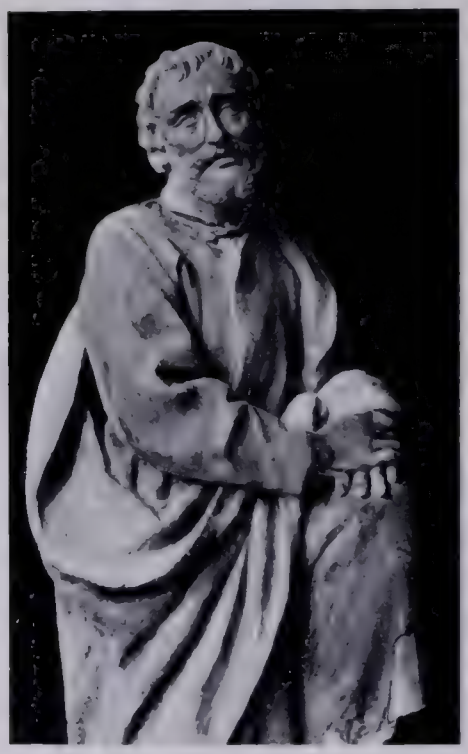


Fig. 76 — Bologna, San Domenico. Baccio da Montelupo: *Giuseppe d'Arimatea.* (Fot. Croci).

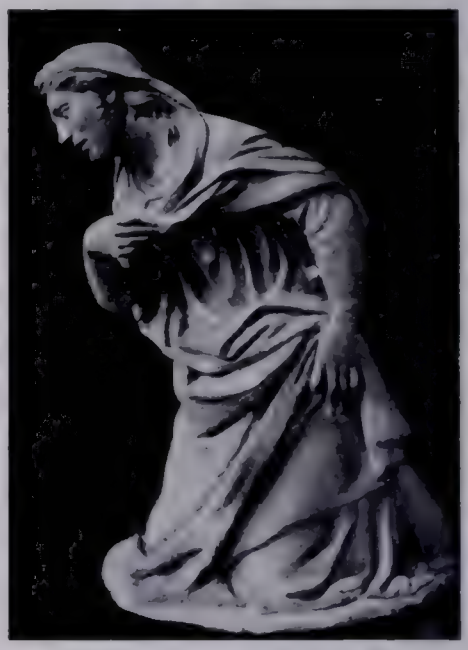


Fig. 77 — Bologna, San Domenico. Baccio da Montelupo: *Marta.* (Fot. Croci).

piani sinuosi e di ombre fugaci, continuate dal mirabile panneggio nel suo fluttuante abbandono.

L'espressione di levità pittorica è portata al massimo dalla immagine di *Marta* (fig. 77), svolta in archi di estrema flessuosità e leggerezza, dove ancor sembra risuoni qualche eco di botticelliane armonie.

Più che il *San Giovanni Evangelista* di Orsanmichele a Firenze, alquanto legnoso nella sua posa falcata, non dimentico del tardo goticismo ghibertiano, il *Crocefisso* della chiesa fiorentina di San Lorenzo (fig. 78), con la purezza del modellato sottile e delle superfici

di raso, mosse da un tocco lieve e delicato, attesta la sensibilità pittorica del maestro, che alle pieghe del drappo, increspate sugli orli e disfatte, infonde tenerezza d'impasto.

Fig. 78 — Firenze, San Lorenzo. Baccio da Montelupo: *Crocifisso*. (Fot. Alinari).

Anche nel *San Sebastiano* della badia di San Godenzo (fig. 79), tra i capolavori di Baccio da Montelupo, tutto concorda nel rendere un'espressione di leggerezza di masse: la tensione della svelta figura

e del volto arcuato in senso opposto a quello del torace, il movimento fiammeo della chioma, l'esile braccio piegato a zig zag. Il virtuosismo tecnico dello scultore giunge qui ai suoi risultati estremi,

Fig. 79 — Badia di San Godenzo. Baccio da Montelupo: *San Sebastiano*. (Fot. Cipriani).

per lo stirarsi di tutta la cute sottile del torso verso il braccio sollevato, con effetto paragonabile a quello della cute come guanto tesa sulle figure di Leonardo. La personalità dello scultore da Montelupo è tutta in questa sensitiva leggerezza delle superfici e nell'emotivo trasalir dei muscoli, lieve come soffio, sotto la cute di raso.

I.

LA SCULTURA PITTORICA A FIRENZE

4.

DIRAMAZIONI A NAPOLI DELL'ARTE LEONARDESCA

BARTOLOMEO E DIEGO ORDOÑEZ DI BURGOS IN ISPAGNA

1517 — Sin da quest'anno Bartolomeo Ordoñez ebbe lavori a Carrara. È probabile che operasse in quest'anno, e forse nell'anno precedente, a Napoli, col figlio naturale Diego, in San Giovanni a Carbonara, e costruisse l'architettura, d'ordine dorico romano, del grazioso tempietto circolare, tutto rivestito di marmi, e cioè la cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, e vi erigesse l'altare con l'*Adorazione de' Magi*, ricordato nella lettera del Summonte a Marcantonio Michiel così: « In la ecclesia di San Joanne ad Carbonaria, « nella cappella cominciata per lo signor Galeazzo Caracciolo e ora « seguita per lo signor Colantonio, suo figliolo, di opera dorica, è una « cona marmorea con li tre magi, Nostro Signore, Nostra Donna e « altre figure, fatte per doi spagnuoli, Diego e Bartolomeo Ordogno: « cosa assai bona ».

1518 — Gli è allogato il monumento del cardinale Ximenes, arcivescovo di Toledo, da innalzarsi nella chiesa del gran collegio di Sant'Ildefonso. Il monumento era stato già allogato a Domenico Fancelli, scultore fiorentino, che morì prima d'avervi posto mano. L'Ordoñez assunse anche di fare un gran deposito per Ferdinando e Isabella Reali di Spagna, e un altro ancora per il vescovo di Burgos.

1520, 5 dicembre — Bartolomeo Ordoñez, infermatosi gravemente, fece in quel giorno il suo testamento, nel quale ricorda Diego, come figlio naturale e minore di 21 anni.

1520, 10 dicembre — Bartolomeo Ordoñez muore.

1522, 2 ottobre — Data di un atto del notaio Gio. Maria di Simone in Carrara, nel quale si legge che Mastro Gio. Giacomo scultore da Bre-

scia, napoletano (forse cittadino napoletano), e Mastro Girolamo Santacroce scultore napoletano e Giacomo Vanelli de Torano scalpellino danno procura a Pandolfo Ghirlanda di riscuotere il denaro di cui sono creditori verso gli eredi di M° Bartolomeo Ordoñez per l'opera da essi prestata in Società e « separatamente, in operibus seu laboreriis fieri inceptis per dictum olim Mag. Bartholomeum Ordonem in terra Carrariae »[1].

* * *

Tra gli scultori che subirono l'attrazione dell'arte di Leonardo, si può ricordare anche lo spagnolo Bartolomeo Ordoñez, che con suo figlio eseguì, dopo un soggiorno in Toscana, la pala con l'*Adorazione de' Magi*, per la Cappella Caracciolo de Vico in San Giovanni a Carbonara di Napoli (figg. 80-82). Il ricordo dell'incompiuta *Adorazione* di Leonardo può scorgersi nel disporsi a cerchio delle figure intorno alla Vergine, sebbene l'Ordoñez ne distrugga l'effetto allucinante, misterioso, soprelevando questa col Bimbo da una specie di classica ara. Così, tratti dallo sfondo di Leonardo sono i motivi della scalinata, della capanna a lieve impalcatura lignea che si scorge nel fondo, di cavalli impennati a destra; ma la torreggiante aula romana sul sostegno di colonne e pilastri corinzi viene a rompere con le sue parallelistiche linee l'aerea leggerezza di quel fondo. Rimane tuttavia assai notevole questo tentativo di rendere nel marmo l'effetto pittorico dell'*Adorazione* di Leonardo. Massiccia è la Vergine, non immemore dei tipi di Benedetto da Majano, familiari agli scultori di Napoli, ma la pesantezza delle proporzioni è diminuita dall'arricciarsi dei veli, dal groviglio delle pieghe sul braccio, dall'atteggiamento rampante del putto. A un concetto realistico di stampo alquanto grossolano s'impronta la pasciuta figura del re in piedi presso l'incappucciato San Giuseppe, velato di pensiero dall'ombra che cala sul volto patetico, doloroso. Meglio si rivelano, le qualità pittoriche dello Spagnolo, nella figura d'angolo, inginocchiata dietro

[1] Bibliografia: P. Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolomeo Ordognes spagnuolo* ecc., Massa, 1871; G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori*, ecc., Modena, 1873; C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben*, Berlino, 1908; R. Filangieri di Candida, *S. Giovanni a Carbonara*, Napoli, 1924; A. L. Mayer, *Notizie per la storia del Rinascimento in Spagna*, in *Bollettino d'Arte*, 1925-26; F. Nicolini, *L'Arte napoletana del Rinascimento e la lettera del Summonte al Michiel*, Napoli, 1925.

Il vecchio re, nel frascio delle vesti increspate e nel grande lumeggiamento di una chioma [illegible] leonardesca, negli accenti di luce che dan vita alle branche [illegible], alle mani [illegible], al petto affiato del vecchio re in ginocchio.

Fig. 50 — Napoli, San [illegible] [illegible]

Il valore dell'opera nei suoi vari particolari è ineguale, e tra i più notevoli di essi è certamente la seminuda figura del servo [illegible] il re morto, in quel suo atteggiamento a spirto, che mette in rilievo la sensibilità del modellato esiguo e forte, in quel trasalire dei muscoli e delle ossa, che varia il grado delle brevi luci tra le ombre leggere. Le [illegible] sporgono, il collo è teso, il mento sporgente in [illegible]

Fig. 81 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Particolare dell'altare di cui sopra. (Fot. Alinari).

Fig. 82 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Particolare della pala d'altare. (Fot. dell'Istituto pinacologico nella R. Pinacoteca di Napoli).

falcate accompagna il movimento tortile della persona, messo all'unisono con quello roteante di uno dei cavalli impennati. A sinistra, nel fondo, in un serpeggiar di tube e di pieghe fluenti, in un succedersi di creste rocciose, in un protendersi di volti con gote enfiate, lo scultore ha tentato di rendere il contorno labile del fondo di Leonardo.

Non può certo dirsi che egli sia riuscito a intendere il grande prototipo o a risolvere l'insolubile problema di tradurne nel marmo la vibrante atmosfera; anzi, l'insieme manca di fusione e di respiro, e meglio si compone là dove lo scultore segue il suo naturale ta-

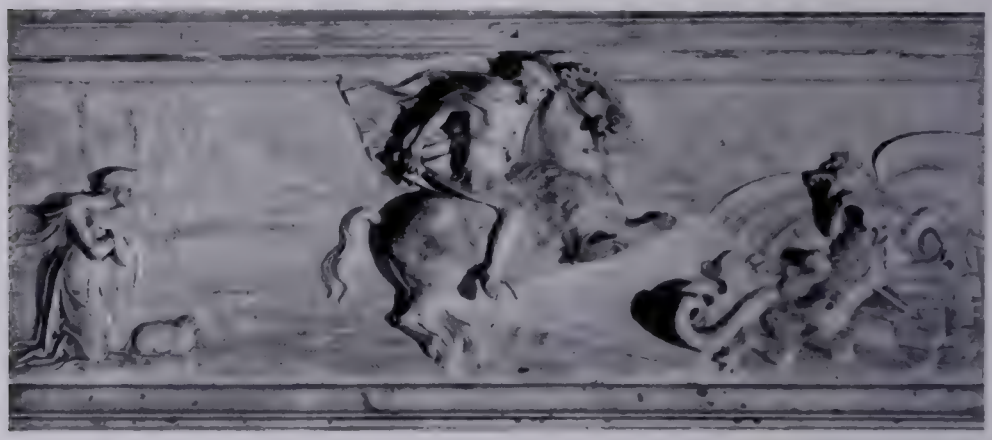


Fig. 83 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Predella della pala suddetta con *S. Giorgio che uccide il drago*. (Fot. dell'Istituto pinacologico nella Pinacoteca di Napoli).

lento decorativo, e cioè nella predella con *San Giorgio che combatte il drago* (figg. 83 e 84) e nelle due figure di *Evangelisti* a bassorilievo (figg. 85 e 86), sotto le nicchie dei Santi *Sebastiano* (fig. 87) e *Giovanni Battista*. Nello spazio, sopra un fondo di paese appena suggerito, si succedono le tre figure della composizione di *San Giorgio* in una linea armonica che dalla curva appena accennata dell'immagine muliebre si slancia al gruppo turbinoso del Santo cavaliere sul cavallo inalberato, per scendere al mulinello del drago e alla fuga di gradi di una roccia diruta. Al cavaliere, Pietro Ordoñez ha dato impeto eroico, ritentando le orme di Leonardo nel vibrar di tratti del tessuto fiammeo che copre la sella, nella fuga di pieghe del manto investito dal vento, nella struttura stessa del cavallone impennato, con i garetti nervosi e le froge dilatate, ansanti. Anche il

drago è un'evidente derivazione dagli studi leonardeschi, con l'aggiunta di quelle due ali a raffi che danno allo scultore modo di suggerire in una fuga vertiginosa di curve la continuità di un movimento in rapido crescendo.

Fig. 84 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Particolare della predella suddetta: *S. Giorgio.*

La precisione e l'energia del modellato proprio agli Ordoñez appaiono in tutta la loro pienezza nelle due figure dei Santi *Marco* e *Luca* entro rettangoli curvilinei. Nella prima i lineamenti asciutti, esigui, di cartilaginosa trasparenza, sono affilati da ombre che imprimono al tagliente profilo la sensibilità inquieta, dolorosa, già notata nel vecchio re dell'*Adorazione de' Magi*. La testa china, lambita da ciocche fiammee, sorpassa il limite della cornice, da cui trabocca, nel basso, il manto a pieghe agitate, labili, corse da rapide luci. Le mani forti,

Fig. 85 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Particolare della predella suddetta col *San Luca*. (Fot. dell'Istituto pinacologico nella R. Pinacoteca di Napoli).

Fig. 86 — Napoli, San Giorgio a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: Particolare della predella suddetta col *San Marco*. (Fot. dell'Istituto pinacologico nella R. Pinacoteca di Napoli).

squadrate, esprimono una tormentata energia. Nel rilievo di *San Luca*, il toro accosciato, che regge tra le corna, come sul piano obliquo di un leggio, il libro dei Vangeli, segue mirabilmente, col moto doloroso del collo, la curva della cornice, suggerendone la traiettoria con bella

Fig. 87 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico. Bartolomeo e Diego Ordoñez: *San Sebastiano.* (Fot. dell'Istituto pinacologico nella R. Pinacoteca di Napoli).

Fig. 88 — Napoli, San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico Bartolomeo e Diego Ordoñez: *San Giovanni Battista.* (Fot. dell'Istituto pinacologico nella R. Pinacoteca di Napoli).

novità inventiva. Nella ossuta figura del Santo, lo scultore spagnolo ha il suo capolavoro. Bucata d'ombre è la testa di vecchia Sibilla, spezzata nei contorni del sopracciglio così da infondere all'occhio, dilatato nell'orbita immensa e appuntato in alto, una fremente in-

Fig. 89 — Napoli. Chiesa dei Ss. Severino e Sosio.
Cenotafio [illegible].
(Fot. Alinari).

tensità di sguardo. Il naso ricurvo, le aride labbra, la maschera senile scavata da grinze, risultano a un effetto d'impressionante mobilità pittorica. Singolare è anche l'insieme di questa composizione a labili contorni: entro lo specchio ovale par che il gruppo scivoli via sull'onda, il toro natante con la dantesca figura.

Bartolomeo Ordoñez e Diego suo figlio furono anche gli esecutori della cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, eletta architettura ove si svolgono in disteso gli elementi che si trovano nella costruzione dell'altare con l'*Adorazione dei Magi*. Di Diego, probabilmente rimasto a continuare l'arte paterna a Napoli, non abbiamo notizia, ma il bel pittoricismo di carattere spagnolo, argomento capitale per un'attribuzione agli Ordoñez, si rivela in altri monumenti, napoletani, per esempio nelle tombe Cicara nella chiesa dei Santi Severino e Sosio (fig. 89). E certo è che il tono della scultura a Napoli nel Cinquecento è dato, all'inizio, dall'arte spagnola.

Con gli spagnoli Bartolomeo e Diego Ordoñez, che nelle statue citate di *San Sebastiano* e di *San Giovanni Battista* par anticipino il Seicento per l'intensità dell'effetto pittorico presso a distruggere la compattezza del marmo e a tradurlo in tenera pasta di colore, dovremmo aggruppare tutta una serie di scultori napoletani, guidati dal sensibilissimo Santacroce, di cui discorreremo in altro capitolo, trattando dello sviluppo delle idee pittoriche nel mezzogiorno d'Italia.[1]

[1] Nel tras-coro della cattedrale di Barcellona, sono diverse sculture attribuite all'aragonese Pedro Villar e al *castellano* Bartolomeo Ordoñez, ma esse sono così sviluppate, di tanta ampiezza michelangiolesca, da non ricordare in alcun modo gli Ordoñez di Napoli.

II.

EQUILIBRIO TRA L'EFFETTO PLASTICO E IL PITTORICO

I.

ANDREA SANSOVINO

1460 — Nasce in quest'anno, da Niccolò Contucci, Andrea Contucci detto Andrea Sansovino (v. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI. Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pag. 510).

1490 — Eseguisce in quest'anno i capitelli del ricetto per la sacrestia della chiesa di Santo Spirito di Firenze (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 511, nota 2).

1491, 5 gennaio — È membro della commissione giudicatrice dei progetti per la facciata del Duomo.

1491, 13 febbraio — Si iscrive nella corporazione dei maestri di pietra e legnami. (Arch. di Stato, matricola dell'arte dei maestri di pietra e legnami, dal 1385 al 1516. Inv. N. 2, fol. 164, die 13 febbraio 1490, Andreas nicolai dominici scalpellator de monte ad scm sabinum matriculavit, se dicta die pro civitate (v. FABRICZY, l. cit., pag. 96).

1491 — In questo anno o al principio del seguente, per raccomandazione di Lorenzo dei Medici, gli giunge una chiamata dal Re del Portogallo, e rimane in quel paese fino al 1500 o al 1501 (v. FABRICZY, l. cit.).

1502 — Scolpisce per il fonte battesimale del Battistero di Volterra una scena rappresentante il *Battesimo di Cristo*, e ai lati la Fede, la Giustizia, la Speranza e la Carità. Il fonte reca la iscrizione: « A nativitate Hiesu – Filii – Dei – Anno MDII° » (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 522, nota 2).

1502, 28 aprile — Il consiglio dell'Arte de' Mercatanti di Firenze stabilisce con un atto di allogare l'esecuzione ad Andrea del gruppo in marmo di *S. Giovanni che battezza Cristo* per il Battistero (Deliberazioni e Partiti dei Consoli dell'Arte dei Mercatanti di Firenze dal 1499 al 1507, a c. 45; v. G. MILANESI, *Documenti riguardanti le statue di*

marmo e di bronzo fatte per le porte di S. Giovanni di Firenze da Andrea del Monte San Savino e da Gio. Francisco Rustici, 1502-1524, in *Giornale storico degli archivi toscani*, Firenze, G. P. Vieusseux, 1860, IV, pagg. 66-67).

1502, 29 aprile — Si dà ad Andrea l'allogazione per il gruppo di *S. Giovanni che battezza Cristo* (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 515, nota 1).

1503 — Fu eseguita in quest'anno la *Madonna col Bambino* della Cattedrale di Genova (v. MAUCERI, *Andrea Sansovino ed i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, vol. III, pag. 241).

1503, 13 gennaio — La Balia di Firenze scrive a Giuliano de Lapi la seguente lettera, riguardante Andrea Sansovino:

Iuliano de Lapis 13 Ianu. 1503
Commissario Cascinae

E si trova qui uno *Andrea dal monte a Sto. Savino*, scultore, quale ha lavorato certe figure di marmo per Genova; et per condurre decte figure, che saranno dua, a luogo destinato, ha obtenuto salvocondotto da' Pisani, per mezzo de' Genovesi di poter condurre decte figure in Pisa, donde saranno di poi levate da' Genovesi, per una scafa di Fiorentini con huomini 8 dal porto ad signa (*Arch. c. Lettere della Balia*, filza, 109; v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, Molini, 1839-1840, vol. II, pagg. 62-63).

1504, 25 gennaio — Gli operai di S. Maria del Fiore, tra gli altri artisti chiamati a proporre il miglior luogo ove debba porsi il *David* di Michelangelo, nominano anche Andrea Sansovino (v. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, pag. 620, nota 1).

1504 — È a Genova per porre al loro posto le statue eseguite per la Cappella di S. Giovanni in Duomo (v. MILANESI, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Andrea dal M. Sansovino* nella sua edizione del VASARI, pag. 527).

1504 — Fu eseguito in quest'anno il mausoleo per Pietro Manzi di Vicenza, secondo il FABRICZY, in S. Maria d'Aracoeli (v. MAUCERI, in *L'Arte*, 1900, pag. 242).

1504, 30 dicembre — Gli operai di Santa Maria del Fiore allogano ad Andrea un tabernacolo in marmo carrarese per il Corpo di Cristo, con l'obbligo di finirlo entro il termine di due anni, e gli assegnano quale compenso otto fiorini larghi al mese (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 522, nota 2).

1505 — Fu eseguito in quest'anno il mausoleo del Card. Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo (v. MAUCERI, l. cit., pag. 244).

1505, 31 gennaio — Sono stanziati ad Andrea cinquanta fiorini d'oro per il gruppo di *S. Giovanni che battezza Cristo*, e l'artista promette di compierlo nello spazio di dieci mesi (v. MILANESI, *Documenti riguardanti le statue di marmo e di bronzo fatte per le porte di San Giovanni di Firenze da Andrea del Monte San Savino e da Gio. Francesco Rustici*, in *Giornale storico degli archivi toscani*, 1860, IV, pagg. 67-68).

1505, 16 ottobre — Porta questa data il seguente salvacondotto pontificio rilasciato ad Andrea Sansovino, « pro effodiendis marmoribus cuidam egregio operi, quod nostro mandato facturus est, necessariis » (v. B. FELICIANGELI, *Salvacondotti pontificii per Andrea Sansovino e Giuliano da S. Gallo*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1915, pag. 115).

1505, 6 dicembre — Andrea Sansovino stipula contratto con Bartolomeo di Ventura, riguardo al trasporto dei marmi dal porto di Avenza a Roma (v. CORNELIUS von FABRICZY, *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*, in *Jahrbuch der Königlich preuszischen Kunstsammlungen*, 1906, XXVII, pagg. 101-102).

1505, 28 dicembre — Viene rilasciato ad Andrea un secondo salvacondotto pontificio, che suona così: « Universis et singulis etc. Cum dilectus filius Andreas de Monte S. Savino faber statuarius nonnulla marmora de nostra commissione ad almam urbem sit devecturus, nos cupientes tam ipsum Andream quam patronos et navitas navium quibus illa vehuntur tutum et securum iter peragere posse ac plene ubique securitate gaudere, devotionem et vestrum singulos hortamur etc., etc. Datum Romae 28 decemb 1505 » in Arch. Vatic. Arm. 39. Tomo 22, c. 380 r. e 439 v. (v. FELICIANGELI, *Salvacondotti pontifici per Andrea Sansovino e Giuliano da S. Gallo*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1915, pag. 115).

1506 — Andrea Sansovino fissa in quest'anno la sua dimora in Roma, (v. MAUCERI, *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, pag. 241).

1507 — Esegue in quest'anno il mausoleo del Cardinale Girolamo Basso in Santa Maria del Popolo. L'opera reca la scritta: Andreas Sansovinus faciebat (v. MAUCERI, l. cit.).

1508, 4 aprile — Nicola Contucci divide con atto notarile i suoi beni tra i figli Pietro ed Andrea |. Arch. di Stato, Contratti Notarili, Rogiti

di Ser Brandini Brandino, filza segn. B. 881, dal 1505 al 1511 a c. 99 e 100 (v. FABRICZY, *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*, in *Jahrbuch der Königlich preuszischen Kunstsammlungen*, 1906, pagg. 102-104).

1509 — In questo e nei seguenti anni furon scolpite le due statue della Vergine sui Portali di S. Maria in Augusta a Ripetta e S. Maria dell'Anima (v. FABRICZY, l. cit., pag. 98).

1511 — In questo, o in uno dei seguenti anni, fu eseguito il medaglione marmoreo del Cardinale Antonio Ciocchi del Monte (v. FABRICZY, l. cit.).

1512 — Gli operai di S. Maria del Fiore gli allogano le statue di *S. Taddeo* e di *S. Mattia* il 28 di Giugno (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 522, nota 1).

1512 — Eseguisce la *Madonna* della Chiesa di S. Agostino in Roma, che porta la firma « Andreas de Monte Sansovino faciebat » e la seguente scritta: Iesu Deo Deiq. Filio Matri | Virgini Annae Aviae Maternae | Io: Coricius ex Germanis | Lucumburg. prot. Apost. DDD | perpetuo sacrificio dotem | Vasa vestes tribuit 1512 (v. MAUCERI, l. cit., pag. 248).

1512 — Dopo quest'anno, Andrea si reca a Loreto, ove resta fino al 1529, data della sua morte (v. MAUCERI, l. cit., pag. 251). Secondo il SERRAGLI, invece, Andrea Sansovino si recò a Loreto un anno dopo, e precisamente nel 1513 (v. SERRAGLI, *La S. Casa abbellita*, e MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 516).

1513 — In quest'anno viene fabbricato per Giuliano de' Medici, fratello di Papa Leone X e Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, il Palazzo in Piazza dei Caprettari, e vien preso in considerazione il progetto del Sansovino (v. FABRICZY, l. cit.).

1513, 22 giugno — Leone X, con un breve, nomina Andrea Sansovino « capo e Maestro della fabbrica Loretana e dell'opera di scultura per l'ornamento della Santa Casa (v. FABRICZY, l. cit., pag. 99, e GIANUIZZI, *La Chiesa di S. Maria di Loreto*, Estr. dalla *Rassegna Ital.*, 15 sett. 1884, pag. 16).

1514 — Andrea guida in Loreto i lavori per la cupola del Duomo, e forse anche quelli per il Palazzo Apostolico, secondo il progetto di Bramante già incominciato durante l'anno (v. FABRICZY, l. cit.).

1516, 30 ottobre — Per atto notarile, Andrea Sansovino riceve alcuni beni quale dote di Marietta Veltroni, sua moglie (v. FABRICZY l. cit., pag. 104-105).

1519 — Consegna i disegni delle colonne del portico interno del Palazzo Comunale di Jesi. Nello « Speculum », infatti, con la data del luglio 1519, si trovano le seguenti indicazioni: « M°. Andreae architeptori aedium dive Mariae lauretanae pro mercede quia venit ad populi animorum quietationem visum reclaustrum palatii reformandum, florenos quatuor, boloneos viginti sex.

Magistro architeptori aedium divae Mariae lauretanae pro designis seu figuribus columnarum in reclaustro palatii faciendarum, pro sua mercede aureos duos, videlicet flor. quatuor, bolon. octo » (v. GIANANDREA A., *Il Palazzo del comune di Jesi*, Jesi, 1887, pag. 29).

1520 — Andrea rimette la carica di capo della fabbrica del Duomo di Loreto a M° Christoforo di Simone Resse da Imola e conserva solo la direzione dei lavori nella Santa Casa (v. VOGEL, *De Ecclesia Recanatensi et Lauretana Commentarius historicus*, Recanati, 1859, vol. I, pag. 313).

1520 — Il *Risorto*, sul sepolcro di Ludovico Grato Margagni in S. Maria d'Aracoeli in Roma, è opera che viene a lui attribuita senza certezza (v. FABRICZY, l. cit.).

1521 — Il Comune di Jesi commette a Maestro Andrea il disegno dei torrioni da farsi nelle mura, che vengono restaurate (v. GIANANDREA, l. cit., pag. 30).

1522 — Scolpisce l'*Annunciazione* nella Santa Casa di Loreto. (v. MILANESI, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Andrea dal M. Sansovino*, in VASARI, loc. cit., pag. 527).

1523 — Riceve 525 ducati per l'*Annunciazione* della Santa Casa di Loreto (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 519, nota 1).

1523 — Fornisce il disegno del chiostro di S. Agostino del Monte Sansovino (v. MILANESI, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Andrea dal Monte Sansovino*, l. cit., pag. 527).

1524 — Consegna il disegno per le scale della salita al Vescovado d'Arezzo (v. MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 522, nota 3).

1524, 1 gennaio — Andrea scrive a Michelangelo la seguente lettera:

« Charisimo michelagnolo salute. questa per dirui esendo io aroma come voj sapete, la sera dipaschua a ore 2 dinote parlaj colpapa assaj dilungo dele fabriche daloreto, dipoi siparlo deleopere cheuoj auete afare p[er] S.ua S.ta infiorenza, io glidisi che io uaueuo parlato che eldesiderjo mjo era deripatriarmi et che quando auoj fusse accetto

elmjo seruire indette opere io seruirei uolontierj fedelmente attutte le cose uoj mjcomandase et questo e p[er] che io sempre ueo[vi ho] amato, aqueste parole S.ua. S.ta midise che uoj gliauata [sic] parlato bene dime et disi che narebe piacere assaj che io me conuenise coneso uoj atale cosa et ancora dise uelo fara asapere et ancora S.ua S.ta mjpose io uene iscrivese e cosi io ueloscriuo inquesta lauoglia mia, apreso caro mio micelagnolo uoi sapete, et conoscete lamia sufizienza et quanto io uaglio et cosi io meofero afare tanto quanto auoj sira dipiacere, nonaltro sempre auoj mjracomando et adio siate [*raccomandati*)

[*a tergo*) Alo isselente scultore V° Andrea dalmonte asansoujno a Loreto [*per*) michelagnolo in fierenza (V. CORNELIUS von FABRICZY, *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*, in *Jahrbuch der Königlich preuszischen Kunstsammlungen*, 1906, pag. 100, n. 3.).

1526 — È compiuto il rilievo dell'*Adorazione dei pastori* per 525 ducati (v. FABRICZY, l. cit.).

1526 — Egli lascia il lavoro della Santa Casa e lascia Loreto (v. FABRICZY, l. cit.).

1528 — Era compiuta in quest'anno la *Natività di Cristo* per la Santa Casa di Loreto. L'artista ricevette in pagamento per quest'opera 525 ducati (v. MILANESI nelle note al VASARI, pag. 519, nota 2).

1528, settembre — Consegna il disegno per un ornato marmoreo con quattro figure di quattro braccia l'una, destinato alla Madonna delle lacrime di Arezzo (v. MILANESI, l. cit., pag. 522, nota 4).

1529 — Andrea Sansovino muore in età di 68 anni (v. VASARI, l. cit., pag. 522).

1531 — Baccio Bandinelli finisce in quest'anno la *Natività della Vergine* per la Santa Casa di Loreto, cominciata da Andrea (v. SERRAGLI, op. cit., e MILANESI nelle note al VASARI, l. cit., pag. 518, nota 1).

1532 — In quest'anno fu finita la *Storia dei Magi* per la Santa Casa di Loreto, storia iniziata da Andrea. Il SERRAGLI indica come continuatore dell'opera Raffaello da Montelupo; il VASARI, Gerolamo Lombardi ed altri (v. MILANESI nelle note al Vasari, l. cit., pag. 519 e nota 3).

1535 — Fu finito in quest'anno lo *Sposalizio della Vergine* per la Santa Casa di Loreto, iniziato da Andrea e rimasto imperfetto dopo la sua morte. Secondo il VASARI, il rilievo fu terminato da Raffaello da Mon-

telupo; secondo il SERRAGLI, fu finito nel 1533 dal Tribolo, che ne ebbe in pagamento 750 ducati (v. MILANESI, nelle note al VASARI, l. cit., pag. 518, nota 2)[1].

* * *

Andrea di Domenico Contucci dal Monte Sansovino nacque nel 1460, a quanto afferma il Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite*. Incline sempre, il biografo aretino, a novellare, a presentare i suoi personaggi in modo attraente, dopo averci detto del padre di Andrea poverissimo, mentre non lo era, figura lo scultore « nella sua

[1] Bibliografia: ALBERTINIS FR. DE, *Opusculum de mirabilibus Urbis Romae*, Roma 1510; PALLADIUS B. e CORYCIANA, *Romae, apud Ludovicum Vicentinum et Lautitium Perusinum*, Mense Iulio 1524; VASARI G., *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1879; SERRAGLI, *Nuova Relatione della S. Casa abbellita*, Macerata, 1633; SOPRANI R., *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti...*, Genova, 1768, vol. I, p. 372; BALDINUCCI F., *Notizie dei professori del disegno*, Torino, 1770; ALIZERI, *Guida artistica di Genova*, Genova, 1846, vol. I, p. 62; IDEM, *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, Ferrando, 1846, vol. I, p. 372; RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, p. 345; RICCI A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1854, II, p. 47 e seg.; MILANESI G., *Documenti riguardanti le statue di marmo e di bronzo fatte per le porte di S. Giovanni di Firenze da Andrea del Monte Sansovino e da Gio. Francesco Rustici*, 1502-1504, in *Giornale storico degli Archivi Toscani*, Firenze, Viessieux, 1860, vol. IV, pp. 63-75; GAYE GIOVANNI, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840, vol. II, pp. 62-63; ..... *Andrea Sansovino*, in *Arti e Lettere*, Roma, 1864, p. 313; VARNI S., *Di alcune opere di Andrea Contucci da monte San Sovino scultore ed architetto*, Genova, Pagano, 1867 (Nozze Gardella-Cassanello), p. 16; DE ZAHN, *Notizie artistiche tratte dall'Arch. Segreto Vaticano*, in *Arch. Stor. It.*, Firenze, 1867, serie III, vol. VI, parte 1, p. 180; PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, Paris, 1869, vol. I, p. 276; BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Leipzig, Seeman, 1869, vol. II, p. 639 e seg.; RIO, *De l'art chrètien*. Paris, 1874, vol. I, p. 466; MILANESI G., *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Le Monnier, 1875, pag. 620, nota 1; ROSEMBERG A., *Andrea Sansovino*, in *Dohme*, K. u. K., 1879, vol. III, pp. 3-4; SCHÖNFELD P., *Andrea Sansovino und seine Schule*, Stuttgart, 1881; GIANUIZZI P., *La chiesa di S. Maria di Loreto*, Estratto dalla *Rassegna Italiana*, 15 sett. 1884, p. 16; LÜBKE W., *Geschichte der Architektur*, Leipzig, 1886; MÜNTZ E., *Essai d'histoire de l'art*, Turin, 1887, vol. II, p. 191; GIANANDREA A., *Il Palazzo Comunale di Jesi*, Jesi, Stabilim. Tipo-Litogr. U. Rocchetti, 1887; ARMELLINI M., *Le Chiese di Roma*, Roma, 1887, p. 397; MÜNTZ, *L'età dell'oro dell'arte italiana*, Milano, 1895, p. 391; ROGGE T., *Ein Palast Andrea Sansovino's in Portugal*, in *Zeitschrift für bil. Kunst*, 1896, vol. VII, p. 280; MAUCERI E., *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, vol. III, p 241; FAERICZY C. V., *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*, in *Jahrbuch des Preuss. Kunst.*, 1906, vol. XXVII, pp. 79-105; POGGI G., *Di un'opera di Andrea Sansovino nel palazzo della Signoria*, in *Rivista d'Arte*, 1909, vol VI, p. 144; CAROCCI G., *Di alcune opere di Andrea Sansovino*, in *Arte e Storia*, 1912, XXXI, p. 249; FELICIANGELI B., *Salvacondotti pontifici per Andrea Sansovino e Giuliano da S. Gallo*, in *Rassegna bibliografica*, 1915, XVIII, pp. 115-7; BIEHL W., *Ein unbekanntes Marmorbildwerk des Andrea Sansovino*, in *Jahrbuch des Preuss Kunst.*, 1915, XXXVI, pp. 129-136; DEL VITA A., *Di una ceramica di Andrea Sansovino*, in *Bollettino d'Arte*, 1919, XIII, pp. 30-32; CARUSO G., *Andrea Contucci detto il Sansovino nelle sue opere in Roma*, in *Capitolium*, 1929; MIDDELDORF U., *Unknown drawings of the two Sansovinos*, in *Burlington Magazine*, 1932; IDEM, *Eine Zeichung von Andrea Sansovino in München*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1933.

fanciullezza guardare gli armenti, disegnare tutto il giorno nel sabbione, e ritrarre di terra qualcuna delle bestie che guardava ». Riesumata così, ad onore di Andrea Contucci, la favola di Giotto, continua il fantasioso biografo: « Onde avvenne che, passando un giorno, dove costui si stava guardando le sue bestiuole, un cittadino fiorentino, il quale dicono essere stato Simone Vespucci, podestà allora del Monte, che egli vide questo putto starsi tutto intento a disegnare o formare di terra; perchè chiamatolo a sè, poi che ebbe veduto la inclinazione del putto, ed inteso di cui fosse figliolo, lo chiese a Domenico Contucci, e da lui l'ottenne graziosamente, promettendo di volerlo far attendere agli studi del disegno, per vedere quanto potesse quella inclinazione naturale aiutata dal continuo studio. Tornato dunque Simone a Firenze lo pose all'arte con Antonio Pollaiolo; appresso al quale imparò tanto Andrea che in pochi anni divenne bonissimo maestro ». Dell'educazione da Antonio Pollaiolo restano deboli tracce nelle sculture di Andrea, che se mai fu nella sua bottega, dovette starvi per breve tempo, avanti la partenza di quel maestro per Roma. Quando, il 13 febbraio 1491, Andrea Contucci, che l'anno avanti aveva eseguito due capitelli nel ricetto per la sacrestia di Santo Spirito, fu iscritto alla corporazione dei Maestri di pietra e legnami, il Pollaiolo era già da sette anni lontano da Firenze, intento ai lavori della tomba di Sisto IV.

Si può dunque pensare che dopo quel termine egli sia passato ai servigi del Cronaca, con cui si trovò a lavorare due capitelli nella sagrestia di Santo Spirito. Ci domandiamo anzi se quella tarda data di matricolazione non significhi un errore, nell'indicazione vasariana della data di nascita di Andrea, posta al 1461 nella prima edizione, al 1460 nella seconda. Tutta, del resto, la cronologia del biografo relativa ai primi tempi di Andrea, è erronea. Ricordato il lavoro nel ricetto della sagrestia di Santo Spirito, egli accenna alla cappella del Sacramento nella medesima chiesa, allogata al Contucci dalla famiglia de' Corbinelli, vicina di tempo ai monumenti dei cardinali Sforza e Basso in Santa Maria del Popolo, non anteriori al 1505, e certo successivi al ritorno dello scultore dal Portogallo, ove rimase fra il 1492 e il 1501. Prima della partenza per quel regno, il Vasari gli attribuisce varie opere per Monte San Savino, eseguite in Firenze, e cioè « una tavola di terracotta per la chiesa di Sant'Agata del Monte

Sansovino con un San Lorenzo ed alcuni altri Santi, e piccole storiette benissimo lavorate » e « un'altra simile, dentrovi l'Assunzione di Nostra Donna, molto bella, Sant'Agata, Santa Lucia e San Romualdo;

Fig. 90 — Volterra, Battistero. Andrea Sansovino: *Fonte battesimale.* (Fot. Alinari).

la quale tavola fu poi invetriata da quegli della Robbia ». La prima di queste tavole lascia dubbi sull'attribuzione al Sansovino, e la seconda, che non figura un'*Assunta*, ma una *Madonna col Bambino* seduta sulle nubi, come soleva dipingerla il Signorelli, con Santa Caterina, San Romualdo, un monaco e una monaca in orazione, non può credersi primitiva, bensì propria del Sansovino circa il 1510, alla fine del suo periodo romano.

L'opera più antica di Andrea è, a parer nostro, il fonte battesimale di Volterra (fig. 90), con la figurazione del *Battesimo di Cristo* e di quattro immagini allegoriche: Fede, Giustizia, Speranza e Carità. Qualche ricordo di Antonio Pollaiolo può vedersi nelle figure delle Virtù; ma par che lo scolaro abbia tolto agli esemplari la robustezza, l'ardire, l'effetto energetico di scattante elasticità: le statue, di goffe proporzioni, s'annidano entro anguste nicchie, senza respiro di spazio: seggono con i loro attributi, a fatica, compassate; le vesti serpeggianti e ritorte del Pollaiolo, come dibattute dal vento, qui cadon dense e flosce. Anche al gruppo del *Battesimo di Cristo* manca ogni espressione di pollaiolesca energia: i muscoli stessi, inturgiditi, non esprimono vitalità nervosa; baccellan la forma, con un semplice risultato di variazione pittorica delle superfici, senza sprigionare dalle forme la vita.

Le chiome del Battista, come quelle di Cristo, ondeggiano, cadono con facile effetto calligrafico: lo scultore mira a scioltezza; ma par che non riesca a liberar la forma dalle rocce stratificate che forman basamento al Battista, seggio e puntello al Cristo. Provinciale impacciato, in questa debole opera Andrea Contucci è ancora il figlio di Monte San Savino: la Fede tiene la croce come arredo sacro che le abbian messo nella destra per una processione da villaggio; la Giustizia impugna il suo simbolo come dama di spade in carte da gioco: le mani, assottigliate nelle figure del Battista e del Cristo, ove è qualche annuncio di affinamenti futuri, son grosse e informi in queste due immagini allegoriche, assai più rozzamente scolpite. Nè può sfuggirci la differenza di valore tra il gruppo del Battesimo, che, nonostante la fiacca struttura, mostra pittoriche delicatezze in quel variar d'ombre sulle carni ondeggianti e sul pannilino tremulo del Cristo, e queste due figure pesanti e vacue, forse eseguite, su modello di Andrea, da qualche scalpellino locale[1].

Anche tutta la decorazione del ricetto fra la sagrestia e la chiesa di Santo Spirito il Vasari assegnò ad Andrea Contucci, oltre i due capitelli a lui commessi nel 1490, mentre dalle Deliberazioni degli Operai di questa chiesa, consultate dal Milanesi, risulta che il mo-

[1] Sopra il fonte battesimale di Volterra, si legge: A NATIVITATE HIESV . FILII DEI . ANNO . MDII, iscrizione forse posta più tardi, perchè l'opera è troppo debole al confronto delle altre eseguite da Andrea dopo il suo ritorno in Toscana.

dello del ricetto fu apprestato da Simone del Pollaiolo nel 1489[1]. Nè, del resto, sembra rispondere ai caratteri del Sansovino l'opulenta massività dell'ornato in quella volta a botte, ampia e greve.

« Per questa », continua il Vasari, « e per altre opere di Andrea divulgatosi il nome suo, fu chiesto al magnifico Lorenzo vecchio de' Medici (nel cui giardino aveva... atteso agli studj del disegno) dal re di Portogallo. Perchè mandatogli da Lorenzo, lavorò per quel re molte opere di scultura e d'architettura; e particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri ed altri molti edifici; ed una parte del palazzo fu dipinta, secondo il disegno e cartoni di mano d'Andrea, che disegnò benissimo... Fece anco un altare a quel re di legno intagliato, dentrovi alcuni Profeti; e similmente di terra, per farla poi di marmo, una battaglia bellissima, rappresentando le guerre che ebbe quel re con i Mori, che furono da lui vinti; della quale opera non si vide mai di mano d'Andrea la più fiera, nè la più terribile cosa, per le movenze e varie attitudini di cavalli, per la strage dei morti, e per la spedita furia de' soldati in menar le mani. Fecevi ancora una figura di un San Marco di marmo, che fu cosa rarissima. Attese anco Andrea, mentre stette con quel re, ad alcune cose stravaganti e difficili d'architettura, secondo l'uso di quel paese, per compiacere al re, delle quali cose io vidi già un libro al Monte Sansovino, appresso gli eredi suoi; il quale dicono che è oggi nelle mani di Girolamo Lombardo che fu suo discepolo, ed a cui rimase a finire... alcune opere cominciate da Andrea. Il quale essendo stato nove anni in Portogallo, increscendogli quella servitù e desiderando di rivedere in Toscana i parenti e gli amici, deliberò, avendo messo insieme buona somma di danari, con buona grazia del re tornarsene a casa. E così avuta, ma con difficoltà, licenza, se ne tornò a Fiorenza, lasciando chi la desse fine alle opere rimaste imperfette ».

Di tutta questa grande attività di Andrea durante più di un decennio, il Raczynski, in « *Les arts in Portugal* » (Parigi, 1846), ricordò la *battaglia* e il San Marco citati dal Vasari come esistenti nella chiesa del convento di San Marco presso Coimbra, danneggiati quando il Massena invase la provincia di Beira; e Antonio Nibby, nel « *Giornale Arcadico* » di Roma, descrisse un bassorilievo dello scultore toscano,

[1] v. Venturi Adolfo, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VIII, parte I.

non di terra, come dice il Vasari, ma di legno, come lo descrive il Nibby, e raffigurante l'*Assalto di Ar-Zila*, piazza dell'Africa, per opera di Alfonso V di Portogallo, soprannominato l'Africano, e morto nel 1495.

Un altro maestro toscano, Domenico Fancelli, portò in Ispagna il fiore delle eleganze fiorentine nel sepolcro di Don Giovanni, figlio del re Ferdinando e della regina Isabella (fig. 91). Lo scultore, è, può dirsi, ancora un quattrocentista, erede dell'arte di Antonio Rossellino, e solo lascia scorgere qualche tendenza ad amplificazioni cinquecentesche, e più forse al gusto sfarzoso della corte di Spagna, nell'enfatico sviluppo curvilineo degli angoli della base, con due pettoruti grifi, che esorbitano alquanto dalle sottili grazie architettoniche dell'arte rosselliniana. In quest'alto basamento, su cui poggia il letto funebre, si aprono quattro nicchiette a leggiero scavo con figure di Virtù e di Santo monaco intorno a un tondo con l'immagine del Battista, atteggiata a fiorentino garbo entro il disco finemente incorniciato. Uno scudo retto da due angioletti e un classico fregio di festoni, di armature, di anfore, adornano la base del letto funebre, su cui la statua del defunto, composta con squisito senso architettonico nella grazia arcaica del gesto e nel ritmo tranquillo delle pieghe, prende intonazione ieratica. Mentre nella base si scorge alquanto la tendenza verso l'ornato invadente, che imperversa in Toscana ai primi del Cinquecento con il Marrina e Benedetto da Rovezzano, tutto è sobrio nel letto funebre, nel materasso adorno di serici rosoncini, nella statua nobilissima.

Le forme toscane si ripercossero col Fancelli in Ispagna. A lui era stato allogato il 15 luglio 1518 il monumento al *Cardinale Ximenes*, vescovo di Toledo, da innalzargli nella chiesa del gran Collegio di Sant'Idelfonso; ma il Fancelli morì, e l'Ordoñez, secondo i disegni di lui, venuto a Carrara dalla Spagna, in compagnia di due artefici italiani, cioè di Giovanni di Sandro Rossi da Fiesole e di Simone detto il Mantovano, si mise all'opera, coadiuvato dal giovinetto Raffaello da Montelupo, da Gio. Giacomo da Brescia e da Girolamo Santa Croce venuti da Napoli « omini fatti », scrive Raffaello da Montelupo, i quali si contentarono, continua quegli nella sua frammentaria autobiografia, « ch'io finissi le figure e loro l'abbozzavano, come più pratichi, massimo quel Giangiacomo ». Ciò av-

Fig. 91 — Avila, Santo Tomás. Domenico Fancelli: *Sepolcro dell'Infante Don Juan, figlio dei Re Cattolici.*
(Fot. G. H. Alzina, Madrid).

venne quando l'Ordoñez morì alla fine del 1520, lasciando appena iniziato il monumento del Cardinale Ximenes, il grande deposito per i reali di Spagna Ferdinando e Isabella, e un altro per il vescovo di Burgos.

Le forme toscane si ripercossero col Fancelli in Ispagna, come può vedersi nel sepolcro del vescovo Fernandez de Madrigal, detto il Tostado, nella stessa cattedrale di Avila, opera di Vasca della Zarza, compiuta nel 1518, con Virtù entro nicchie nella base, e dietro la statua del Vescovo in cattedra un'arcata trionfale ornatissima, dove si scorge l'esuberanza dell'imitatore spagnuolo e la sua tendenza al greve e al massiccio. Probabilmente al Fancelli si deve lo schema architettonico del pomposo monumento.

Altro imitatore del maestro fu Damiano Forment (m. 1533), che eresse nel 1529 l'altar maggiore della chiesa di Poblet, dove, tuttavia, si sperde, nella ricerca di infinite complicate suddivisioni e di scenari grandiosi, la sobrietà e la chiarezza degli organismi architettonici fiorentini.

Infine qualche eco di forme toscane alla maniera di Benedetto da Rovezzano, ma appesantite, imbarocchite, accentuate da forti chiaroscuri, si scorge nella decorazione del tornacoro della Cattedrale di Saragozza.

Uno studioso italiano, Guido Battelli, ha veduto in Andrea Sansovino l'introduttore della Rinascita in Portogallo, l'iniziatore di una scuola d'arte che, durante il Cinquecento, si diffuse a tutta la regione centrale del Paese da Lisbona ad Evora, a Thomar e Coimbra, culminando in un capolavoro, il Chiostro detto dei Filippi a Thomar, opera di Filippo Terzi, morto nel 1597.

Il Battelli [1] attribuisce al Sansovino la mirabile *Porta Speciosa* della Cattedrale di Coimbra, con teste d'angioli e grottesche, le immagini, purtroppo mutilate, della Fortezza e della Giustizia, e due angioletti che toccano l'arpa e la viola. Anche in un busto marmoreo della Vergine, nella chiesa di Loreto a Lisbona, egli vede la mano di Andrea [2].

---

[1] v. *Corriere della Sera*, 9 luglio 1929, e *Il Sansovino in Portogallo*, Coimbra, 1929.

[2] Opera davvero squisita, per leggerezza di ritmo e delicatezza d'intaglio, è il tondo nella lunetta di quella Porta Speciosa della cattedrale di Coimbra, che s'apre con maestà romanica. Vi si scorge il caratteristico primitivismo dello scultore di Monte Sansavino nella destra fissa di Maria, e il suo impaccio nei due angioletti fasciati

In un casolare presso Coimbra, il Professor Battelli scoprì inoltre due statue, di *San Giovanni Battista* e di *San Girolamo* (figg. 92 e 93), che non sembrano degne dell'abilità di Andrea Contucci.

Fig. 92 — Coimbra (presso), Casolare. Andrea Sansovino: *San Giovanni Battista*. (Dal Battelli).

Fig. 93 — Coimbra (presso), Casolare. Andrea Sansovino: *San Girolamo*. (Dal Battelli).

dalle vesti; ma quel rincorrersi di forme entro il disco, cui partecipa il piccolo Gesù accorrente, è deliziosamente leggiero, anche per contrasto con l'immagine tesa della Vergine; e nel bassorilievo, specialmente in questa figura, il lavoro del marmo ha sottigliezze estreme, trasparenze ideali, passaggi tenui, sfumati. Impassibile nel gesto di porgere il fiore è la mano destra di Maria, mentre la sinistra, aperta sopra una gamba del piccolo Gesù, è tutta sensibilità e morbidezza. I volti delle figure son come appassiti, senza grazia; ma un'aristocratica finezza si esprime nella virtuosità pittorica delle superfici sfumate, nella sobrietà degli effetti, nella scandita misura dei vuoti e dei pieni entro il disco. Anche in un raffronto fra le pieghe sottili del manto di Maria rovesciato sull'orlo del tondo, a brevi spezzature e tremolii, e quelle, più pastose ma similmente condotte, del pannolino di Cristo nel *Battesimo* di Volterra, può trovar qualche conferma l'attribuzione del rilievo al Sansovino. Riscontri con la

Quel San Giovanni con l'agnellino sul libro, un rotulo attorno al braccio, il pollice della destra sul petto ignudo, è povera scultura, e più misera è l'altra del San Girolamo, con un paesino nel fondo, il sasso nella destra, la sinistra poggiata a piè della croce, sopra le rocce, su cui stanno un teschio e un flagello. Son piccole sculture da fallimagini, non certo esempi della grand'arte fiorentina. Altrettanto meschine son le mascherette delle mensole, con volute e capitelli striminziti, opere adatte a più incerto e rozzo scultore di quel che appaia il Sansovino nel *Battesimo* di Volterra, mentre le altre a lui attribuite in Portogallo rivelan doti superiori.

Ai primi di gennaio 1503 erano finite le statue per la cattedrale di Genova, ove Andrea Contucci si recò dopo il trasporto di esse, nel 1504, per collocarle al posto loro assegnato, nella cappella di San Giovanni. Massività e imponenza di forme diede il Sansovino al gruppo di *Madonna e figlio* (fig. 94), addensando anche i panni, quasi ad intonarne la soffice pesantezza all'aspetto matronale della Vergine. Ma in tutta questa sua possanza di forme l'arte di Andrea serba qualcosa di primitivo, di antico, che richiama il gotico in quel mover falcato di pieghe prodotto dallo spostarsi del piede sinistro di Maria rispetto all'asse della figura, e dal conseguente appuntarsi del fianco sinistro; e, a un tempo, il classicismo di un Nicola Pisano o di un Arnolfo nella maestà impietrita dei lineamenti massicci, dei larghi occhi, delle ciocche ondulanti e staccate. È un ritorno certo involontario, forse dovuto alla lotta dello scultore, non ancora del tutto esperto, col marmo restio. Tale inesperienza si rivela in contrasti, in disarmonie che colpiscono l'occhio, tanto fra le meccaniche pieghe rettilinee dal cinto in giù e l'ampia solenne disposizione delle stoffe sul busto della Vergine, quanto fra la mano destra legnosa e rigida e la sinistra con dita sottili e mosse, quasi al contatto delle carni di

rigidezza della mano destra, legnosa nell'atteggiamento, possono vedersi nella Madonna del Duomo di Genova, ove inoltre l'orlo ondeggiante e staccato del lembo pendulo di manto rammenta il bassorilievo di Coimbra. Anche gli ornati della *Porta Speciosa*, dove non hanno sofferto la corrosione del tempo, sono eleganti esempi della grottesca in voga a Firenze nelle architetture di Giuliano da Sangallo: fioriscono con leggerezza di soffio sul fondo marmoreo, ma con una fluidità che non si ritrova nelle opere romane del Sansovino, dove l'ornato ha la precisione d'intaglio di un lavoro in pietra preziosa. Degno di lui, per quanto può giudicarsi da una minuscola fotografia, appar veramente il rilievo della *Fortuna*, nel Museo di Coimbra, composto con perfezione di ritmo medaglistico, e modellato, con la morbidezza propria al Sansovino maturo, entro il cerchio di una ghirlanda d'alloro.

Gesù cominci a fluir la vita nella forma petrigna. La testa della Vergine, con la chioma ondata alla classica, s'avviva di luce e di maestà; il bimbo, con il vigoroso braccio destro poggiato sul petto ma-

Fig. 94 — Genova, Cattedrale, cappella di San Giovanni. Andrea Sansovino: *Madonna col Bambino.* (Fot. Alinari).

Fig. 95 — Genova, Cattedrale, cappella di San Giovanni. Andrea Sansovino: *San Giovanni Battista.* (Fot. Alinari).

terno, è forte, ridente, pieno di vita, che par si sprigioni più gagliarda dalla trattenuta flessibilità della posa, da quel *che di intero* proprio alla forma di Andrea Contucci e ai suoi movimenti. La statua è nobile, augusta; e il marmo si liscia soave nelle carni, si ammacca, s'infossa, s'avvalla nei panni.

Con maggiore scioltezza e sicurezza è scolpita la statua di *San Giovanni Battista* (fig. 95), grande, solenne. La pelliccia d'agnello s'aggroppa alla spalla sinistra, come una clamide; e il manto ricade lungo quello stesso lato, coprendo la gamba che divarica dall'asse e s'inarca, come se anche questa statua fosse ispirata a un esemplare gotico. E realmente l'eredità di Lorenzo Ghiberti, forse più che i canoni del Rinascimento, ci spiega questa forma vibrante e mossa, circoscritta da curve falcate, affilata di lineamenti, studiata con gusto ornamentale nella disposizione dei drappi e delle chiome.

Più che nello scolpire la statua della Madonna col piccolo Gesù, Andrea, rappresentando il Precursore, penetra nella scorza marmorea: la sua mano acquista sensibilità e padronanza nel modellar il petto, sulla cui magrezza la pelle si stira, rilevando le costole. San Giovanni Battista si presenta come un atleta che il digiuno e il sole ardente han disseccato, non vinto; e la destra, con delicatezza posata sul petto, aperta e come sospesa, è trattata con cura sapiente, con una mirabile penetrazione della forma, così come la gamba, sentita nel gioco dei muscoli.

Il 28 aprile 1502 il Consiglio dell'Arte dei Mercatanti di Firenze deliberava di affidare al Sansovino, per il Battistero di San Giovanni, le statue del Precursore e di Cristo in atto di ricever l'acqua lustrale, e il '29 veniva fatta al Maestro l'allogazione di quest'opera, più tardi eseguita, dopo che egli ebbe scolpito il mausoleo del Cardinale Pietro Manzi di Vicenza, all'Aracoeli di Roma, e quello del cardinale Ascanio Sforza, esposto nel 1505 in Santa Maria del Popolo. Queste due opere furono indubbiamente precedute dall'altare della cappella del Sacramento in Santo Spirito di Firenze; nè possiam credere al Vasari che ritiene l'altare eseguito prima della dimora di Andrea in Portogallo, mentre presenta tali affinità di schema decorativo con i mausolei del Cardinal Sforza e del Cardinal Basso, eseguiti nel 1505 e nel 1507, da farci ritenere le tre opere assai vicine di tempo. Siamo, dunque, indotti a credere che, ritornato di Spagna a Firenze, Andrea Contucci attendesse, non solo alle statue per Genova, ma anche all'altare della famiglia de' Corbinelli in Santo Spirito (figg. 96-100). «Egli», scrive il Vasari, «la lavorò con molta diligenza, imitando ne' bassi rilievi Donato e gli altri artefici eccellenti, e non perdonando a niuna fatica per farsi onore, come veramente

Fig. 96 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito, Altare del Sacramento.
Andrea Sansovino: *Altare de' Corbinelli.*
(Fot. Alinari).

Fig. 97 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito, Altare del Sacramento.
Andrea Sansovino: particolare dell'*Altare de' Corbinelli*.
(Fot. Alinari).

fece. In due nicchie, che mettono in mezzo un bellissimo tabernacolo, fece due Santi poco maggiori d'un braccio l'uno, cioè San Jacopo e San Matteo, lavorati con tanta vivacità e bontà, che si conosce in loro tutto il buono e niuno errore: così fatti anco sono due Angeli tutti tondi che sono in quest'opera per finimento, con i più bei panni, essendo essi in atto di volare, che si possono vedere; e in esso è un Cristo piccolino ignudo, molto grazioso. Vi sono anco alcune storie

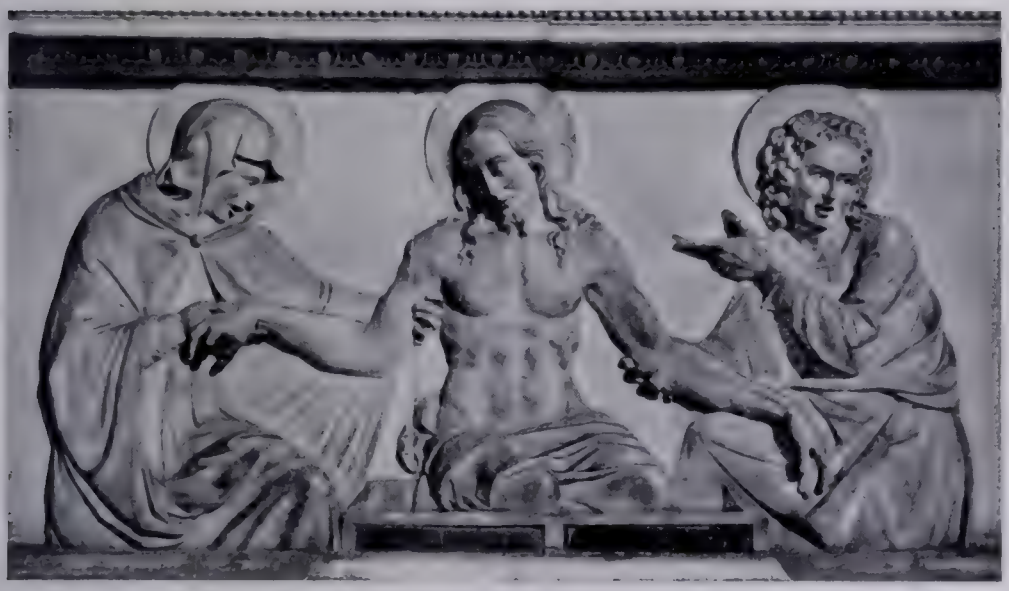


Fig. 98 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito, Altare del Sacramento. Andrea Sansovino: particolare dell'*Altare de' Corbinelli*. (Fot. Alinari).

di figure piccole nella predella e sopra il tabernacolo tanto ben fatte, che la punta d'un pennello a pena farebbe quello che fece Andrea con lo scalpello. Ma chi vuole stupire della diligenza di quest'uomo singolare, guardi tutta l'opera di quella architettura, tanto bene condotta e commessa, per cosa piccola, che pare tutta scalpellata in un sasso solo. È molto lodata ancora una Pietà grande di marmo, che fece di mezzo rilievo nel dossale dell'altare, con la Madonna e San Giovanni che piangono. Nè si può immaginare il più bel getto di quello che sono le grate di bronzo col finimento di marmo, che chiuggono quella cappella, e con alcuni cervi, impresa ovvero arme de' Corbinelli, che fanno ornamento ai candelabri di bronzo. Insomma

quest'opera fu fatta senza risparmio di fatica e con tutti quelli avvertimenti che migliori si possono immaginare ».

Tale descrizione dell'altare di Santo Spirito ci mostra l'incerto giudizio del Vasari sull'educazione del Sansovino, non scorgendosi traccia alcuna in quest'opera d'imitazione da Donatello, neppure nel gruppo della *Pietà* (fig. 98), che un donatelliano, uso a cercare l'effetto pittorico nelle gradazioni e nel movimento dei piani e nella sfaccettatura delle forme, non avrebbe staccato così nettamente da uno specchio di marmo liscio con orli adorni di fregi, come a sbalzo da una lamina di metallo. È piuttosto credibile che Benedetto da Majano, scultore a lui più prossimo, gli abbia appreso quel largheggiar di forme così proprio della scultura fiorentina, volta, circa la fine del Quattrocento, verso grandezza e amplificazione. Anche l'ornamento un po' trito, la preoccupazione di non lasciar vuoti, che induce lo scultore ad aprir ali di cherubi intorno al gruppo di *Maria* e dell'*Eterno*, sottilmente intagliato nella lunetta (fig. 99), ad ingombrar di mobili e architetture il medaglione dell'*Annunciata* (fig. 100), han rispondenza con l'arte di Benedetto da Majano. Altri particolari di forma suggeriscono accostamenti alla maniera di quel maestro, ad esempio l'aderir, nelle statue, dei drappi alle ginocchia e alle gambe, così da disegnarne il nudo e la tonda rotula; ma soprattutto vi si scorge una comune degenerazione dell'aristocratico Quattrocento fiorentino nell'effetto decorativo superficiale e trito, nella ridondanza dei motivi, eseguiti dal Sansovino con la virtuosità tecnica a lui propria, e con la nativa eleganza. Anche l'austera impronta primitiva delle due statue dei *Santi Jacopo* e *Matteo*, specialmente di questa, costrutta con un senso impeccabile di architettonico equilibrio, e mossa nelle superfici con pittorica sensibilità, rivela, nel trito decoratore della pala marmorea di Santo Spirito, un'elezione di gusto che non era nel greve Benedetto da Majano, nei Santi entro le nicchie del trittico di Monteoliveto a Napoli, e che, sebbene troppo sovente deviata dallo studio di riempir le superfici con fitti ricami, lascia scorgere nel Sansovino indizi di una personalità riccamente dotata, di una profonda serietà d'arte.

In tutte le opere giovanili di Andrea s'avverte quasi la ritrosia ad abbandonare la vecchia tradizione fiorentina: anche il piccolo Redentore sul vertice, tra le ali del timpano spezzato, ricorda un

motivo prediletto da Desiderio, che pose al sommo de' suoi cibori Gesù fanciullo benedicente, sul calice eucaristico. Perfino dalle candelabre con croci e calici, flagelli e martelli, può scorgersi l'adatta-

Fig. 99 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito, Altare del Sacramento. Andrea Sansovino: particolare dell'*Altare de' Corbinelli*. (Fot. Alinari).

mento agli ornati di un simbolismo cristiano affine a quello di Filippino Lippi in Santa Maria Novella; e il bassorilievo del *Cenacolo* par composto sugli schemi di Domenico Ghirlandaio.

Il Vasari fu colpito, come vedemmo, dalla virtuosità tecnica di Andrea Sansovino nelle « storie di figure piccole », « tanto ben fatte, che la punta d'un pennello a pena farebbe quello che fece Andrea con lo scalpello », e invero, pur tra la confusione delle cose assembrate, vi si mostra una sottigliezza d'intaglio dei contorni e

Fig. 100 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito, Altare del Sacramento. Andrea Sansovino: particolare dell'*Altare de' Corbinelli*. (Fot. Alinari).

una lucentezza rasata di superfici, che è tutta propria di Andrea in quel primo Cinquecento a Firenze. Le forme atticciate dei putti di Benedetto da Majano riappaiono nel piccolo Redentore benedicente, in vetta alla pala marmorea, ma con una morbidezza sfumata di carni e di panni che infonde alla forma greve quasi il tepor della vita.

A Roma, nel sepolcro del *Cardinal Manzi* di Vicenza in Santa Maria d'Aracoeli (fig. 101), il Sansovino si conforma con i monu-

Fig. 101 — Roma, S. Maria in Aracoeli.
Andrea Sansovino: *Monumento del Cardinal Manzi di Vicenza.*
(Fot. Alinari).

menti del Bregno: entro un'edicola funebre il sarcofago: sopra il sarcofago un tondo con la Vergine protettrice, fiancheggiata dalle Virtù del defunto. Ai timpani curvilinei del maestro lombardo, ai timpani triangolari spezzati da curve, alle cimase composte da adorne volute, il Fiorentino sostituisce un classico timpano triangolare di carattere saldamente costruttivo anzichè ornamentale, e così ai ricamati sarcofaghi del Bregno sostituisce una cassa fiorentinamente sottile, adorna soltanto di scanalature. Il senso di massa, ignoto alle opere del Bregno, si rispecchia nel classico timpano, come nelle figure solenni delle Virtù, emergenti con pienezza di volume dalle nicchie appena accennate, erette in atteggiamento statico, scolte giganti, la Fortezza in aspetto di Minerva guerriera. Contrastano con questa ricerca di maestà e di forza il tenue ricamo dei fregi, e il motivo, di antica origine fiorentina, del peduccio a stiacciato, quasi mensola in proiezione, riempitivo ornamentale fuor di ragione architettonica.

Nulla di comune con le tombe del Bregno ha la statua del defunto, che il maestro lombardo vede in immobilità fossile, stretta entro la guaina delle vesti a calligrafiche pieghe, mentre il Fiorentino la rappresenta sul sarcofago come sul letto funebre, assorta nel sonno piuttosto che irrigidita da morte, con la testa poggiata alla destra, il braccio puntato sull'origliere, come pronta a destarsi alla vita. Le linee spezzate della statua, le pieghe agitate dei drappi, concentrano nella figura del defunto in etrusca posa tutto il movimento delle masse scultorie: s'accentua, per contrasto, l'espressione tragica della morte negli occhi sigillati e nella sinistra inerte, come schiantata. A questa figura poderosamente scolpita sovrasta il gruppo di *Madonna e Figlio*, notevole per la sommarietà costruttiva delle forme come tagliate in pietra dura, con quella rigidezza arcaistica che è fra le più suggestive doti del Sansovino. La Fortezza e la Prudenza, ai lati, si ergono con grandiosità architettonica di massicci pilastri, nella pesantezza della forma volutamente classica.

Al Bregno il Sansovino deve indubbiamente la trasformazione dell'ornato, piatto e alquanto confuso nell'altare marmoreo di Santo Spirito a Firenze, qui tenue, calligrafico: si confronti ad esempio il motivo di cornucopie intrecciate, adoperato già dallo scultore nelle basi delle lesene divisorie di quell'altare, e qui ridotto a sottigliezza

di cifra. Il gusto del maestro toscano si è affinato: l'invadente decorazione dell'altare di Santo Spirito si trasforma in ricamo di fili di seta, rarefatto e sottile, e prende impalpabile leggierezza nella stola del cardinale defunto. Alla virtuosità ispirata dall'esempio del Bregno il Sansovino unisce un senso di misura, che non è nella straricca decorazione del maestro lombardo, e che mancava anche alle opere del Fiorentino avanti la venuta a Roma, come può vedersi da un confronto con la farraginosa ornamentazione dell'altare di Santo Spirito. Più si accosterà, Andrea Contucci, alla visione decorativa dei Lombardi, nei sepolcri dei Cardinali Sforza e Basso, in Santa Maria del Popolo, ove l'ornato si estende a tutte le cornici e fiorisce in una sottil rete di rampicanti intorno al fusto delle colonne.

La data del 1505 si legge sul monumento al Cardinale Ascanio Sforza, vicecancelliere di Santa Chiesa, e quella del 1507 sull'altro del Cardinale Girolamo Basso della Rovere, composto sopra uno stesso schema. « Le quali opere », scrive il Vasari, « così perfettamente da Andrea furono finite, che più non si potrebbe desiderare, perchè così sono elleno di nettezza, di bellezza e di grazia ben finite e ben condotte, che in esse si scorge l'osservanza e le misure dell'arte. Vi si vede anco una Temperanza che ha in mano un oriuolo da polvere, che è tenuta cosa divina; e nel vero non pare cosa moderna, ma antica e perfettissima: ed ancora che altre ve ne siano simili a questa, ella nondimeno, per l'attitudine e grazia è molto migliore; senza che non può esser più vago e bello un velo ch'ell'ha intorno, lavorato con tanta leggiadria, che il vederlo è un miracolo.

Nel sepolcro di *Ascanio Sforza* (fig. 102) il Sansovino riprende lo schema generale dell'altare del Sacramento, semplificandone gli elementi e meglio componendoli in armonia; senonchè il capriccio del cimiero con la conchiglia orecchiuta, le volute reggenti lo scudo, le altre fogliacee da cui escono i pilastrini degli angioli, è un tentativo barocco [1] che non trova rispondenza in tutta l'impalcatura del monumento, classicheggiante e fredda sotto la sua adorna veste. Entro l'arcata mediana, che s'apre come arco trionfale, s'innalza sopra una ricca base il sarcofago: al centro della lunetta è un gran

[1] Di cui forse può vedersi l'esemplare, incertamente tradotto, in qualche motivo barocco del Buonarroti. Il ripiego troppo si sente nell'architettura del Sansovino, in quelle volute fogliacee che tentano mascherare le semplici sagome dei pilastrini.

tondo con la Madonna e il Bambino; negli spazi laterali curvilinei, due cherubi sventaglian le ali. La figura del Cardinale si solleva come statua etrusca dal sarcofago, ma esorbita dalla lunghezza della tomba, e appare enorme, soverchiante, in rapporto al sarcofago sottile e all'alto e ristretto basamento. Gli angioli con faci, non più in corsa come sull'altare di Santo Spirito, meglio equilibrati, torreggiano snelli, non senza qualche richiamo a tipi michelangioleschi; e le tuniche, per corrispondere alla cimasa barocca, cadon rigonfie, incurvate. Le due statue della *Giustizia* (fig. 103) e della *Temperanza* (fig. 104), con il tipo giunonico della Madonna di Genova, le ciocche ondeggianti e staccate alla classica, i panneggi stampati sul nudo, perdono, in quella ricerca d'emulare l'antico, l'espressione, la vita; corte di proporzioni, s'impostano in atteggiamento studiato e freddo sul plinto irregolare. Simili a queste son le figure della *Fede* (fig. 105) e della *Speranza* sedute, al di sopra delle nicchie con le Virtù descritte, tra faci ardenti. Lo scultore ne ha liberato il busto dal manto, ma lo studio del nudo è alquanto debole, incerto. E in tutto il monumento, l'ornamentazione, raffinata e sobria nella tomba di Santa Maria d'Aracoeli, divien trita alla maniera lombarda, troppo punteggiando di foglie la superficie marmorea.

La sola figura dove lo scultore, abbandonato ogni esercizio accademico, trovi scioltezza e libertà di moti, è la statua del defunto, con quel fruscio di drappi serici che segue l'abbandono al sonno. La testa e il braccio puntato all'origliere hanno ancora un'espressione di volontà, di forza, mentre il corpo, i drappi, la mano sinistra, ripiegano vinti dal torpore del sonno. In quella sinuosità della forma, che sembra esprimere la liberazione del Sansovino dai ceppi del classicismo, l'arte dello scultore, rigidamente disciplinata, riprende il suo libero respiro; trova la sua pienezza.

Nel monumento al cardinale *Girolamo Basso* (fig. 106), compiuto due anni dopo, Andrea mostra di aver superato il periodo di freddo classicismo. Abbandonati certi motivi d'imitazione esteriore: gli occhi turgidi, le ciocche a grossi cordoni, sviluppa lo studio del nudo, che fa trasparire dalla veste della Temperanza, velo bagnato e stampato sulle forme, tanto ammirata dal Vasari come espressione di tecnica virtuosità: perfino la corazza della Forza si fa di velo, mentre il manto si apre a mostrare ignudi i torsi, ancora al-

Fig. 102 — Roma. S. Maria del Popolo.
Andrea Sansovino: Monumento al Card. [illegible].
(Fot. Alinari).

quanto legnosi, della Speranza e della Fede. La figura della *Temperanza* (fig. 107) è davvero la migliore, tornita e morbida: le chiome,

Fig. 103 — Roma, S. Maria del Popolo. Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Card. Ascanio Sforza.* (Fot. Alinari).

Fig. 104 — Roma, S. Maria del Popolo. Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Card. Ascanio Sforza.* (Fot. Alinari).

allentate e guizzanti, seguon con grazia la forma del capo. Tutto si affina: le carni stesse s'inteneriscono; i drappi compongon nicchia alle figure, le avvolgono entro contorni elissoidali, adattandole alle nic-

chie. Par che le statue prendan vita, scioltezza di movimento: più agili, gli angioli avanzano con i candelabri ardenti, e si disegna alquanto più ampio l'Eterno. Nella statua stessa del cardinale, il brac-

Fig. 105 — Roma, S. Maria del Popolo.
Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Card. Ascanio Sforza.*
(Fot. Anderson).

cio, non appuntato, ma piegato a formar origliere, rende con maggiore spontaneità l'abbandono al sonno. Ogni particolare scultorio, raffinato, assottigliato, impreziosito, meglio si compone entro l'impalcatura architettonica, e vi trova le sue proporzioni.

L'ornato divien più preciso, più gemmeo, più classico. Cornu-

Fig. 106 — Roma, S. Mariadel Popolo.
Andrea Sansovino: *Monumento al Cardinale Girolamo Basso.*
(Fot. Alinari).

copi, vasi fiammanti, uccelli, una medaglietta di guerriero, una maschera di fauno stilizzata, due ramarri, tutta un'intrusione di grottesche fra i girali, fa della decorazione alla base del monumento Sforza (fig. 108) un ricamo alla lombarda, superficiale e calligrafico, mentre, nella base del monumento Basso, dal cespo classico si svolgono i girali con ampie e nitide spire, accentuate da ricchi fogliami, e il centro s'addensa, anche per il motivo dei due nudi efebi, che

Fig. 107 — Roma, S. Maria del Popolo.
Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Cardinale Girolamo Basso.*
(Fot. Alinari).

intreccian rami formando con essi nodo (fig. 109). Non soltanto l'ornato prende classica ampiezza, ma anche svolgimento serrato, organico: s'accentra, mentre nella tomba di fronte è disperso e puramente esteriore. Tanta è la differenza da suggerirci il dubbio che nel monumento precedente il Sansovino si sia valso dell'aiuto di un fine calligrafo, forse di Benedetto da Rovezzano, uso a svolger girali come svolazzi a punta di penna, corsivamente, mentre i girali del monumento Basso rivelano una mano più robusta, più ferma, una vitalità di struttura che a quelli mancava. Mirabili sono i due nudi efebi nel modellato elegante e preciso dei corpi che seguono il moto dei rami.

Fig. 108 — Roma, S. Maria del Popolo. Aiuto di Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Card. Ascanio Sforza.* (Fot. Alinari).

Fig. 109 — Roma, S. Maria del Popolo. Andrea Sansovino: particolare del *Monumento al Cardinale Girolamo Basso.* (Fot. Alinari).

Nelle basi delle nicchie, dal monumento Sforza al monumento Basso si rispecchia l'ornato, composto di un festone legato per nastri, e, sopra il festone, di una maschera giovanile bacchica e d'altra di vecchio fauno. Potrà qui notarsi come, nel monumento Basso, la base alla nicchia della *Fortezza* (fig. 110) sia adorna dalla mano stessa del Sansovino, più ferma, più classica, più precisa nel determinar il volume delle cose, più intensa di vita nell'arguta mobilità della ma-

Fig. 110 — Roma, S. Maria del Popolo.
Andrea Sansovino: particolare del *Monumento del Cardinale Girolamo Basso.*
(Fot. Alinari).

schera, mentre la base alla nicchia della *Temperanza* (fig. 111) è propria di aiuto alquanto superficiale, chiaramente visibile anche nelle grottesche delle candelabre, fievoli e indecise, dissimili dalle altre sansovinesche, ove si ritrovano la precisione, la fermezza, il significato costruttivo proprii agli ornati nella base dell'arco funebre. Si riconosce agevolmente la mano del Sansovino per lo stacco deciso dei fregi dal fondo, la corrispondenza organica degli elementi, il nitore dei contorni, come intagliati in pietra dura, anche per le nervature che dàn vita ai cornucopi, lisci nelle candelabre ai lati della maschera di vecchio fauno. E insomma, la misura fiorentina, lo studio architettonico di bilanciamenti, distinguono gli ornati del Sansovino dai superficiali ricami del suo aiuto, che, imitando o copiando, disperde la serrata struttura del prototipo.

Naturalmente l'aspetto più sorprendente, che gli venne dalla sistema prevalentemente quattrocentesco e dall'assenza di ordini classicheggianti, qualche rovina è l'Alberegnolo (fig. 111) nella chiesa di Santo Stefano a Rovezzano presso Firenze, pubblicato da Cornel von Fabriczy, presenta il tempio alla maniera del Cordiani. Essa, oltre la presenza delle verdi vegetazioni, variante dal rosso vivace della terra e dell'ocra, permettono il certo lumeggiamento di parte decorativa, impressa alle

Fig. 111 — Roma. S. Maria del Popolo.
Arco di cornice, fotografia [illegible] del Sansovino e Cordiani [illegible] Roma.
[illegible]

vesti degli angeli nella parte dell'incoronata in Santa Chiara di Montefalco [illegible]. L'effetto dell'insieme è un grande [illegible] del Rinascimento. I pittori, soltanto [illegible], non [illegible] dei [illegible] nei monumenti. Il Santo Maria del Popolo [illegible] [illegible], [illegible] alla [illegible] del [illegible]. [illegible] [illegible], la [illegible] [illegible] la [illegible] e [illegible] la [illegible] [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

Fig. 112 — Montici (presso Firenze). Andrea Sansovino: *Tabernacolo.*
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

proporzioni più misurate e più antiche nell'adattamento delle figure al tabernacolo.

Mentre eseguiva, per Giulio II, i due monumenti ai Cardinali, è probabile che il Sansovino compisse le statue di *Cristo* e del *Battista* per il Battistero fiorentino (fig. 113), allogategli, come già vedemmo, sin dal 1502, e non ancora pronte al 31 gennaio del 1505, quando si stanziavano per esse cinquanta fiorini d'oro, e Andrea prometteva di condurle a termine « nello spazio di dieci mesi », forse di qualche tempo protratto, essendo egli il 16 ottobre del 1502 a Roma, ove, insieme con Giuliano da Sangallo, riceveva da Giulio II un salvacondotto per recarsi *ad partes Liguriæ..... pro effodiendis marmoribus.* Un contratto relativo al trasferimento di marmi dal porto di Avenza a Roma fu inoltre stipulato il 6 dicembre successivo.

Tuttavia le due statue possono essere state eseguite circa al tempo promesso da Andrea Sansovino, *in ripa romana* ov'egli abitava.

Entro un'edicola formata da due colonne, il Cristo, conserte le mani sul petto, piega lievemente il capo a ricever l'acqua lustrale, che il Battista versa da una coppa: l'angiolo assistente fu scolpito più tardi, per equilibrare la scena. Come a Genova, il volto di San Giovanni è veduto in profilo, quasi ad accentuarne l'austera fermezza, e la croce non è sorretta dalla mano del Precursore, ma sospesa alla sua persona. Men rigida, meno scattante, è la forma; si addolciscono i contorni per la curva del fianco: il goticismo, che là ancora appariva, qui cede al ritmo cinquecentesco, temperato dal persistente gusto arcaico che è l'attrattiva maggiore di certe privilegiate opere del Sansovino. Estrema è la cura di sottolineare il ritmo della forma: l'esile croce di canne s'inarca quasi a seguir la curva del fianco; la pelliccia si fonde col manto, si piega con esso, accompagna il moto del braccio finemente modellato. Il Redentore s'imposta entro lo spazio rettangolare con equilibrio esatto, rigoroso; e il tronco d'albero, di classica ispirazione, serve, non solo a sostener la statua, ma anche a correggere lo spostamento della gamba destra verso sinistra e il leggiero piegar della figura da quella parte. Tiene ancora di forme quattrocentesche la mirabile cilindratura del nudo, veduto da un occhio semplificatore in quella sua formale elezione, che non ha riscontri nel Cinquecento romano, e modellato nelle carni a trapassi di rilievo soavi, quasi a sfumato. Il pannilino, le cui pieghe

seguono, con perizia cinquecentesca, il moto della forma, leggermente si accartoccia sulla preziosa liscezza del nudo; e la delicata armonia dell'atteggiamento di mani incrociate e braccia sospese s'accorda con la profondità di uno sguardo velato di mestizia, as-

Fig. 113 — Firenze, Battistero.
Andrea Sansovino: *Cristo battezzato dal Battista.*
(Fot. Alinari).

sorto, quasi leonardesco. Qualche eco di Leonardo può anche vedersi nel Battista, in quella maestà di profeta, che ci mostra lo scultore alle soglie del Cinquecento eroico.

Precede quest'opera, e forse anche i monumenti romani, un gruppo mirabile di *Madonna con Bimbo* nel Museo nazionale di Firenze (fig. 114), lontano dall'arte classica e dallo spirito michelangiolesco. La spontaneità dovuta alla materia di lavoro, alla creta, infonde all'immagine assorta di Maria una profondità di pensiero rara

nei marmi sansovineschi, e ai panni una flessibilità di contorni, una scioltezza e una morbidezza di pieghe, cadenti a conca tra le ginocchia di Maria, ov'è quasi, come nell'oblungo ovale del suo volto e nello sguardo velato, un riflesso di modi leonardeschi. La destra

Fig. 114 — Firenze, Museo Nazionale.
Andrea Sansovino: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Brogi).

della Vergine, racchiudente fra due dita un piedino del Bimbo, è modellata con delicatezza estrema; e par che la cute gareggi col raso delle superfici vinciane. Anche le labbra, sempre serrate nelle Madonne del Sansovino, si schiudono al soffio del respiro, alla parola.

Lo stesso scarto improvviso del fanciullo, che indietreggia per mostrare alla madre il coniglietto prigioniero, deriva certo dagli istantanei scatti di movimento propri ai putti di Leonardo; ma sembra torni a galleggiare in questa figura divincolata, soprattutto

nel singolare scorcio del volto, il primitivismo innato nell'arte di Andrea Sansovino, e non so quale impronta, certamente involon-

Fig. 115 — Bologna, Casa Acquaderni. Andrea Sansovino: *Vergine col Bambino.* (Fot. Croci).

taria, di gotici contorcimenti. Anacronismi, questi, che par scaturiscano nei momenti di più felice ispirazione, dall'arte del Sansovino.

Il movimento pittorico delle superfici, che infonde a questa Madonna di Andrea eccezionale delicatezza e sensibilità, trova equivalenza e fusione perfetta con la solennità architettonica della forma

in un'ignorata opera del maestro: la *Madonna* in Casa Acquaderni a Bologna[1] (fig. 115). In questo gruppo il Sansovino, sempre legato alla tradizione quattrocentesca fiorentina, riprende il tema caro agli ignoti autori del gruppo di terracotte toscane postdonatellesche, designate dal Bode col titolo di « Arte prerobbiana »: la Vergine, a mezza figura, porta sulle braccia il figlio che cinge con le proprie il collo materno. Lieve è il gesto nella Madonna, impetuoso nel Bimbo paffuto: la tenerezza dei gruppi quattrocenteschi si fa più profonda in quello stringersi trepido del fanciullo al seno materno, al volto pensoso, in quello slancio che par cerchi protezione, difesa, il calore del nido tra le braccia materne. Tenerissimo è il modellato del volto di Gesù, che rende con sensibilità quasi leonardesca la morbidezza delle carni infantili, della bocca schiusa: la tunichetta del bimbo è di seta vaporosa e lieve come la cute delle tonde braccia: e con eleganza di ritmi sansovineschi s'allentan le pieghe del manto, fluide, arcuate, mosse da ombre leggiere. La superfice del marmo si fa colore, senza attenuare la maestà architettonica del gruppo, che si allontana dai prototipi per la sua costruzione a piramide, ampia, solenne, pienamente cinquecentesca, in accordo con l'augusta serenità del volto di Maria. Come la Madonna Sistina di Raffaello, madre e figlio insieme si raccolgono nella conca protettrice del manto, che al gruppo del Sansovino forma cornice di ornamentale bellezza.

Agli stucchi prerobbiani si era ispirato il maestro nel creare questo mirabile gruppo, ai tondi inghirlandati di Luca ricorre in un'altra opera, tra le espressioni più alte dell'arte sansovinesca, e cioè il rilievo di *Madonna e Bambino*, già nella chiesa della Madonna del Monte, ora nella Madonna della Vita in Bologna[2] (fig. 116). L'ispirazione robbiana si limita tuttavia al motivo della ghirlanda massiccia, poichè nessun riflesso di Luca può vedersi nelle sapienti gradazioni del rilievo, che giunge, come nella *Pietà* dell'altare Corbinelli, ad affilatezze metalliche nei contorni del volto di Maria per sbocciare in rotondità vaporose nel corpo delicato del bimbo, e neppure può vedersi traccia robbiana nella struttura della ghirlanda, che all'effetto puramente ornamentale dei Della Robbia sostituisce nobiltà,

[1] Pubblicata, in una sua riproduzione, dal MALAGUZZI-VALERI, in *Dedalo*, 1922-23 p. 362, sotto la generica designazione di « Arte toscana del secolo XV ».
[2] Cfr. pure MALAGUZZI-VALERI nell'articolo citato, a pag. 364.

veramente sansovinesca, di stile architettonico, in quel comprimersi di ogni elemento per aderire a un comune livello di rilievo, e anche nella disposizione delle rose di frutti, che segnano i diametri

Fig. 116 — Bologna, S. Maria della Vita. Andrea Sansovino: *Vergine col Bambino*. (Fot. Croci).

del tondo, e dei nastri, ampli, tagliati in spessore, pause nel ritmo della cornice grandiosa. L'arte del Sansovino segna ovunque la sua impronta, nelle ciocche a volute di conchiglia, nel rilievo tagliente del profilo di Maria, come nelle mani delicate e nel viluppo di pieghe involgenti entro curve di liana l'ampia persona. In contrasto con il profilo incisivo della madre, il piccolo Gesù è un capolavoro di stile pittorico nella massa di tenerezza vaporosa, che l'atteggia-

mento arcuato, sospeso, mette in balia dell'aria. Principio plastico e principio pittorico meravigliosamente coincidono in questo ignorato capolavoro, ove il senso musicale dell'artista coglie armonie ineffabili tra il disco del tondo e l'arco della farfalletta umana, che si abbandona al soffio dell'aria, portata a volo dalle ali di un velo guizzante [1]. Più che in ogni altra Madonna del Sansovino è qui profonda la spiritualità dell'immagine, che nasce dalla sottigliezza estrema del rilievo, dalla sua duttilità, dai passaggi delicati dell'ombra. In quell'intimo raccoglimento degli occhi velati dalle palpebre, delle labbra come tese al bacio, l'acuto volto diviene etereo; sembra isolarsi nel sogno della maternità.

Roma riconquista con la maestà del mondo classico l'autore della *Madonna* sul portale di Santa Maria in Augusta (fig. 117), entro una lunetta con l'arco ornato di stucchi e due angioli secenteschi in atto di tener sospesa una corona di rose sul capo della Vergine. Sulla base rettangolare s'imposta triangolarmente il busto eretto di Maria, avvinta al bimbo che dal bracciale del trono dà la scalata alle ginocchia materne. Si fondono le due figure nel movimento tortile appena accennato, così da mostrare di preferenza i profili e da irrigidir la spira dei gruppi leonardeschi entro il classico schema. I drappi, che nel gruppo in terracotta cadevan fluidi, qui si stringono alle forme; le legano come entro lacci tesi, così da plasmarsi sul nudo della gamba di Maria e da aderire al basamento marmoreo. Da tale costrizione schematica, che dimostra ancora una volta l'innato primitivismo del Sansovino, deriva grandezza al torreggiar della forma, e un effetto di etrusca, chiusa energia, di semplificata visione formale, lontano dalla mobilità pittorica del mondo di Leonardo, e in genere dallo spirito della forma cinquecentesca. La preoccupazione architettonica domina lo scultore, anche nei

[1] Possiamo indicare altre opere, e riproduzioni di opere di Andrea in Bologna, ad esempio due tondi definiti dal MALAGUZZI VALERI, nell'articolo citato, col titolo generico di « Arte robbiana »: un busto di Cristo disposto con perfetta visione architettonica nel cavo di una conchiglia, e un busto di S. Giovannino inquadrato tra filari d'alberi in prospettiva e impresso di una serietà, di una gravità degna delle prime sculture cristiane, entrambi ornati con arte squisita dalle ciocche e dalle vesti. Traduzione libera di esemplare sansovinesco è probabilmente anche la *Madonna col Bambino* nello stesso Palazzo Caprara Orléans, ove sono i due tondi citati. Il MALAGUZZI-VALERI la indica come Scuola di Niccolò dell'Arca. Degno di Antonello è il Bambino, avvolto nelle pieghe del manto come in una bandiera. (v. MALAGUZZI-VALERI, art. cit., p. 365, 356).

particolari, come può vedersi in quel cadere a piombo di pieghe perpendicolari dalla veste di Maria sulla base del trono, come a sottolineare il verticalismo della costruzione turrita. La figura della Vergine s'innalza con maestà regale, piegando appena il capo giunonico; e la sua rigidezza dà rilievo al gesto squillante del putto, che si

Fig. 117 — Roma, S. Giacomo in Augusta.
Andrea Sansovino: *Madonna col Bambino.*

stringe al petto materno come a nascondersi per gioco. Scherza il sorriso sul volto infantile raggiante di gaiezza, in contrasto col profilo severo affilato della madre. Tutto il brio dell'arte toscana si riflette in quella testina ridente, dove Andrea, dimentico dell'austero schema classico, par si rifaccia compagno a Desiderio da Settignano e al Rossellino.

Meglio di questa scultura, che è tra le espressioni più grandi e perfette dell'arte sansovinesca, s'intona alle forme del nuovo secolo

l'altra sulla porta della chiesa di Santa Maria dell'Anima (fig. 118). Ivi il gruppo di *Madonna e Bambino*, raccolto entro uno schema piramidale, più liberamente si svolge che non in Santa Maria in Augusta, ed è chiuso nell'elissi del manto, le cui pieghe non legano la figura, ma s'allentano, si sciolgono, s'aggirano con ornamentale eleganza, mentre quelle della veste sul torso formano scanalature architettoniche, e negli orli un corridietro d'impronta neogotica dà variazioni d'ombra alla base del trono. Il manto morbido e fluente, le arricciature ornamentali degli orli, prendon valore dalla impassibilità geometrica delle pieghe, placcate sulla matronale figura così da trasformare la gamba destra in scanalata colonna; e da tali contrasti, come sempre, l'arte del Sansovino, restìa, pur nella sua ampiezza e nella sua classica veste, alla scioltezza dei modi cinquecenteschi, si sprigiona più grande e più eletta. Ancora il busto, e soprattutto le chiome della Vergine, a ombre approfondite, rispecchiano l'ammirazione del maestro per l'antico, mentre il Bambino mantiene toscana vivezza in quello slancio dall'alto, quasi stia per spiccare un salto dal grembo materno. Nella tenerezza del nudo corpicino, nella rotondità del volto fortemente ombrato dalla fronte convessa e dalle guance piene, nello scatto istantaneo della persona trattenuta dalle mani materne, par che Leonardo ispiri lo scultore. Ma una vita più irruente, più gagliarda, non addolcita dalla sottile spiritualità vinciana, una energia che fa pensare ai putti di Jacopo della Quercia, erompono dalla curva della fronte bombata, dall'arco elastico della figura. Non è, qui, la grazia sensitiva dei putti di Leonardo, ma una raggiante espressione di vita ingenua e libera, che si sprigiona di sorpresa dalla regale compostezza della piramide umana, e dà l'ultimo tocco all'eleganza decorativa del gruppo.

Di fianco alla Vergine, due nudi in orazione, raffiguranti anime del Purgatorio, allargano la piramide, adattandola al triangolo del timpano, che per la sua romanità è talmente in contrasto con la sottile architettura brunelleschiana di tutta la fronte della chiesa da rivelarci la personalità di Andrea Sansovino anche nel campo architettonico. Esili sono i due nudi, che dàn quasi l'impressione di sculture trecentesche in quella loro rabbrividente gracilità; e il Sansovino spiega tutta la sua finezza di virtuoso nel render le superfici vellutate dei corpi, e sotto di essi il trasalir dei muscoli, con una te-

Fig. 118 — Roma, S. Maria dell'Anima. Andrea Sansovino: *Madonna col Bambino e due oranti.*

nuità di passaggi, una sensibilità così fresca e delicata da emulare nel marmo la cera. Il contrasto con quella umanità tremante e supplice, con la fralezza di quei corpi, accentua la sublimità di vetta del gruppo mediano; e nell'insieme architettonico la sapienza decorativa e l'acuta sensibilità pittorica dell'arte gotica si fondono con la maestà del classicismo trionfante all'alba del Cinquecento.

A questo momento massimo dell'attività sansovinesca, e cioè circa il 1511, dobbiamo ascrivere il medaglione marmoreo, nel Museo Federigo a Berlino, del Cardinale *Antonio Ciocchi del Monte* (fig. 119). È composto con arte di perfetto medaglista, che sa dentro il cerchio disporre la forma in sicuro equilibrio, pur conservando, anzi esprimendo meglio che nella statuaria, la romana imponenza dell'immagine: il cappuccio abbassato coordina, con la sinuosità del suo contorno, il volume squadrato della forma al cerchio del disco; le pieghe parche e cilindrate assumono valore architettonico; e la struttura ossea della testa, col grande cavo dell'orbita contrapposto al rialzo zigomatico e alla sporgenza dell'osso nasale, è resa con precisione e forza di sintesi, con vigoria scultoria superiore a quella delle stesse statue sansovinesche. Par che nel breve spazio Andrea abbia concentrato tutto il suo potere, e che l'immagine severa del prelato, con l'occhio intento, le corrucciate labbra, il gran naso aquilino, rispecchi il romano ideale di quest'artista del Rinascimento.

Nel 1512 Andrea eseguì la *Sacra Famiglia* (fig. 120) della chiesa di Sant'Agostino in Roma, per Giovanni Goritz di Lussemburgo. Corycius senex, protonotario apostolico, buontempone, amico degli umanisti e della succulenta cucina, alla quale li faceva partecipare, il giorno della festa di Sant'Anna, patrona anche delle sue gestazioni poetiche e gastronomiche, allogò la *Sacra Famiglia* ad Andrea Sansovino.

Il gruppo, ispirato vagamente al cartone di Leonardo per la Sant'Anna, che fu eseguito verso il 1501, rimane inferiore alle sculture dei timpani di Santa Maria in Augusta e di Santa Maria dell'Anima: l'arte del Sansovino perde alquanto della sua spontaneità, e anche della sua eleganza, in quel riquadrato aggruppamento delle figure quasi sopra uno stesso piano, e in quell'espediente dello sgabello a cui si ricorre per innalzare Anna, emulando la scala dei gruppi tradizionali, dove Maria siede sulle ginocchia della madre. Lo scul-

tore si è studiato di ritrarre una scenetta di vita familiare nel colloquio tra la vecchia sorridente e il Bambino; ma il tipo classico della Vergine e la fermezza della sua posa rompono l'unità del gruppo

Fig. 119 — Berlino, Museo di Stato.
Andrea Sansovino: *Medaglione del Card. Ciocchi del Monte.*
(Per cortesia della Direzione del Museo di Stato a Berlino).

allacciato in catena dal movimento di braccia e mani e dal guizzo del corpo di Gesù. Nella testa di Sant'Anna lo scultore ha reso con spontaneo verismo il movimento delle grinze, lo stirarsi della bocca sdentata nel sorriso; ed è riuscito a fissare un lampo di vita istantanea, quasi leonardesco. Così le carni fresche del Bambino, la mor-

Fig. 120 — Roma, Sant'Agostino. Andrea Sansovino: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Alinari).

bida rotondità del volto paffuto, la dolcezza della serica cute, sono rivelazioni di schietto pittoricismo nell'arte di Andrea, e i drappi stessi serbano certa impronta vinciana nel ricco movimento di pie-

Fig. 121 — Roma, Santa Maria di Loreto.
Andrea Sansovino: Gruppo sulla porta della chiesa.
(Fot. del Ministero dell'Educazione Nazionale).

ghe; ma, fattisi più sottili per meglio aderire alle forme, disegnano sulle ginocchia tenui nervature d'impronta linearistica, contrarie allo spirito di Leonardo.

Nel timpano della porta della chiesa di S. Maria di Loreto in Roma, al foro Traiano, è incastrata la *Madonna col Bambino sulla Santa Casa* (fig. 121), gruppo che la tradizione assegna ad Antonio

da Sangallo e ad altri, mentre vi si riconosce la mano di Andrea per il tipo della Madonna, affine all'altra nella *Sacra Famiglia* di Sant'Agostino, come per l'ineffabile armonia lineare del gruppo svolto a ghirlanda entro il campo del timpano, e soprattutto per la tenerezza pittorica di un modellato a sfumature, che vela i lineamenti della Vergine assorta e plasma le carni del Bambino nel soffice tessuto proprio dei putti di Leonardo.

Fra il 1507 e il 1518 possiamo collocare le terrecotte eseguite dal Sansovino per la chiesa di Sant'Agata nella sua terra natale, poi trasportate nell'altra chiesa di Santa Chiara. La pala con i *Santi Lorenzo, Rocco e Sebastiano* (fig. 122), attribuita, come già dicemmo, dal Vasari ad Andrea, con figure imbambolate, fisse nelle nicchie, e con sperticati angioli microcefali, è la più debole. L'invetriatura ha tolto alla forma tenerezza, al modellato penetrazione. Uno scolaro di Andrea della Robbia, forse lo stesso che eseguì a Monte Sansovino la *Natività*, in una pala simile ad altra combinata per Bibiena, coprì di festoni di frutta la cornice e d'invetriatura la terracotta di Andrea, il quale, non esperto delle accentuazioni di modellato necessarie ai rilievi destinati ad esser coperti di pasta vitrea, fece questa prima prova in modo che nell'operazione dell'invetriatura la forma perdesse vigoria e determinazione. Nello spaurito San Rocco e nei due angioli, la mano del Sansovino è del tutto irriconoscibile.

Meglio i suoi caratteri si rispecchiano nell'altra pala (fig. 123) della chiesa di Santa Chiara, ove la *Vergine col Bambino* appare, seduta sopra un trono di nuvole, a due oranti, traverso un'arcata in prospettiva, nei cui pilastri sono scavate due nicchie per i Santi patroni dei committenti inginocchiati. Sei serafini, arruffati e barocchetti, con ali a girandola, disegnano l'antica mandorla attorno al gruppo divino; due angioli snelli reggono in alto, sopra il capo di Maria, la corona gemmata e un tralcio d'alloro a forma di M: l'insieme ricorda schemi di pale fiorentine dell'ultimo Quattrocento, anche per i tipi affilati, e vagamente lippeschi, dei Santi e dei devoti, e per l'accartocciarsi barocchetto dei drappi, che trova certo parallelo nell'arte di quell'irrequieto e capriccioso discendente dei grandi stilisti fiorentini.

Il gruppo di Madonna e Bambino ricorda l'altro di Santa Maria dell'Anima, soprattutto per la posa annicchiata del piccolo Gesù,

Fig. 122 — Monte San Savino, Santa Chiara. Andrea Sansovino e aiuto: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

lontano, invero, dalla erompente vitalità di quel magnifico esemplare sansovinesco; ma nella terracotta lo spirito classico vien meno: le forme della Vergine, di un michelangiolismo vago, s'allungano, si fanno più agili; il volto si assottiglia; il movimento dei drappi diviene irrequieto, sino a formare sul capo della Vergine un cartoccio barocco. Da per tutto, il serpeggiar della linea prende il sopravvento sulla compostezza delle forme scolpite in marmo dal Sansovino, anche nelle vesti dei divoti e dei loro patroni, a pieghe guizzanti in rapidi rivoletti, nelle ali, nelle tuniche degli angioli, come arrovellate e sventolanti criniere, specie in quella dell'angiolo a sinistra, che par emuli l'ornamentale ricchezza di un cespo di gotico fogliame; nei serafini, che intorno al gruppo divino roteano trascinati dai mulinelli del vento. I due angioli stecchiti, che reggon la corona nella pala ricordata dei tre Santi, qui riappaion trasformati, con forme agili e snelle, vibranti nell'enfasi del volo.

Tipi e forme proprii alle sculture marmoree di Andrea si riconoscono in questa pala, ma lo spirito nella terracotta è mutato, tanta è l'irrequietudine, la nervosità della linea, l'ornamentale ricchezza. Si direbbe che egli, veduta fallire la prova dell'altra ancona per aver ad essa applicato concetti di fissità monumentale, abbia compreso come alla diversa materia meglio convenga l'effetto decorativo dei contorni serpentini.

Intermedia tra queste pale d'altare è l'ancona di *Sant'Antonio Abate* (fig. 124), pure in Santa Chiara, ove il Marquand notò un forte influsso di Andrea della Robbia, classificandola fra le opere dello studio di questo maestro. Noi vi riconosciamo, non solo la forte struttura facciale e l'austerità meditabonda, quasi rude, di certe immagini sansovinesche, ma il modo, proprio di Andrea, d'ingolfar le pieghe tra le ginocchia del Santo seduto, di affilarne le costole come vedemmo nel gruppo della Sant'Anna in Sant'Agostino, di plasmar le stoffe sul nudo, così che vi s'appunti la rotula del ginocchio. Come in altre opere notammo, la linea del panneggio è condotta con studio calligrafico, senza la vivezza e l'ornamentale effetto della pala con la *Madonna incoronata*; anzi, le rughe del volto, le ciocche della barba, le nocche delle dita, sono tagliate crudamente come nel legno. Ma le difformità, il vacuo rotondeggiar di forme, le goffe sproporzioni della pala con i tre Santi, certo guasta specialmente dal meschino aiuto,

Fig. 123 — Monte San Savino, Santa Chiara. Andrea Sansovino: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

scompaiono per lasciar emergere la precisione, la serietà dell'arte sansovinesca.

Nel 1512, prima che Andrea partisse per Loreto, gli operai di Santa Maria del Fiore gli allogarono le statue di *San Taddeo* e di *San Mattia*, da collocarsi entro le nicchie dei piloni della cupola, all'ingresso della nave mediana e delle tribune; ma egli non ebbe

Fig. 124 — Monte San Savino, Santa Chiara.
Andrea Sansovino: *Sant'Antonio.*
(Fot. Alinari).

tempo di eseguirle; poichè, fra le statue degli Apostoli, quella di San Matteo è opera di Vincenzo de' Rossi, autore anche dell'altra di San Tommaso. Manca, fra le otto statue, l'immagine di San Taddeo. Evidentemente, lo scultore, creato da Leon X, con un breve del 22 giugno 1513, «capo e maestro della fabbrica loretana e dell'opera di scultura per l'ornamento della Santa Casa», non potè attendere alle statue per il duomo di Firenze. Negli ultimi giorni trascorsi a Roma, pensò al palazzo de' Caprettari per Giuliano de' Medici, gonfaloniere di Santa Madre Chiesa, e appena in Loreto diede tutta la sua opera alla cupola del duomo e al palazzo Apostolico, già cominciato sul disegno di Bramante. Nel 1520 e nel 1521, lavorò

d'architettura per Jesi, nel '22-23 scolpì l'*Annunciazione* della Santa Casa di Loreto, nel '23 disegnò il chiostro di Sant'Agostino del Monte San Savino, nel '24 la scalinata del vescovado di Arezzo. Desideroso di tornare a Firenze, il 1 gennaio 1524 offriva il suo aiuto a Michelangiolo per le opere a lui affidate in quella città; ma l'offerta

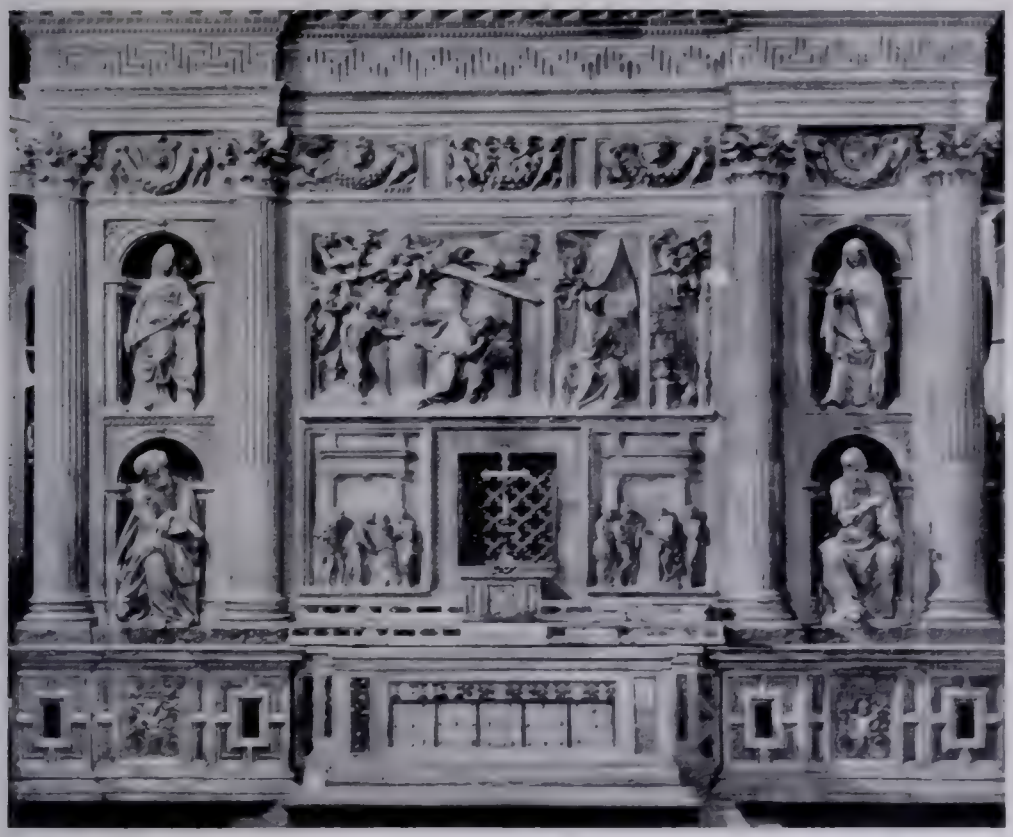


Fig. 125 — Loreto, Basilica della Santa Casa.
Andrea Sansovino: Facciata principale della Santa Casa.
(Fot. Alinari).

non dovette essere accettata dal Buonarroti, poichè il Sansovino nel 1526 eseguì, per Loreto, il bassorilievo dell'*Adorazione de' Pastori* e iniziò quello della *Natività della Madonna*, incompiuto alla sua partenza dalle Marche nel 1528, un anno avanti la morte del Maestro.

L'*Annunciazione*, sulla fronte dov'è l'altare (figg. 125-126), come gli altri rilievi condotti o divisati dal Sansovino nel Santuario di Loreto, riflette l'opera dell'architetto nello sviluppo dato agli

sfondi con edifici in prospettiva e negli stacchi netti degli elementi architettonici dallo specchio di base, marcati ai profili con forti ombre e precisati nel loro spessore. Alla Vergine seduta, le pareti della stanza, avvicinate in prospettiva, formano nicchia, e la cortina del letto baldacchino regale. All'esterno della stanza s'arrampica sopra un tronco una vite, e steli di gigli, decantati dal Vasari, s'innalzano da un adorno vaso. A sinistra la camera s'apre verso un loggiato bramantesco; e lungo due oblique parallele avanzano, in alto, l'Eterno in gloria d'angioli, preceduto da un fascio di raggi, in basso Gabriele piegato all'inchino dell'Annunciazione, e due altri angioli, uno con vaso colmo di fiori.

Le figure, come già nella *Sacra Famiglia* della chiesa di Sant'Agostino a Roma, sono coperte di stoffa sottile, simile a pelle di guanto, ribattuta in pieghe laminari, compresse sui corpi, nitide: affilatezza di pieghe che deriva dalla tendenza, sempre più spiccata nel Sansovino, a tagliar netti i profili delle cose, come si vede negli spigoli dei pilastri e nelle centine degli archi. Per questa ricerca di limpidezza, di precisione, di individuazione degli oggetti e delle masse, di stacco dai fondi, Andrea viene ora a contrapporsi alla tradizione donatelliana della scultura d'effetto pittorico: s'interessa alla rotondità delle forme, al loro *staccato* dai fondi, non alle lontananze dei bassorilievi di Donatello, nè alle spezzature, alle ammaccature, al frangersi delle forme da cui nasce lo sfavillio pittorico di quei rilievi. Mentre Donatello, e con lui tutti gli scultori del Quattrocento fiorentino, trasportando nel marmo e nel bronzo le leggi prospettiche meditate dal Brunellesco, accentuavano il rilievo delle parti vicine per insinuar nel fondo le più lontane, il Sansovino par si studi di metter nicchie a fondo delle sue figure, perchè prendano valore statuario. Rimane, in questi rilievi, lontano dalla visione pittorica di Donatello come dall'altra michelangiolesca dello staccato, tanta è in lui la necessità di definire i contorni, di forbire, di non lasciar nulla di suggerito, di non precisato. Le figure più lontane o più in alto, come quelle dell'angiolo con fiori a sinistra e dei due volanti a destra, serbano la stessa tornitura, la stessa rotondità delle più vicine, e dovunque si rispecchia una predilezione per il forbito, il liscio, il prezioso, e certa freddezza cerebralistica, che potrebbero trovar paralleli nel manierismo di un Angiolo Allori. Dal Quattrocento

deriva la figura di Gabriele, che avanza, ginocchia piegate, curve in cerimonioso inchino, lungo gli archi del bramantesco loggiato, e par venire, con la sua rotonda testina e le chiome ricciute, da una *Annunciazione* di Filippo Lippi o del Pesellino. È questa la più bella figura del rilievo, animata dal fremito di stoffe e di chiome, libera dalla composta freddezza delle altre immagini, in quella sua grazia d'inanellato paggio quattrocentesco.

Di rado la scultura s'ispira alla pittura, ma non può negarsi

Fig. 126 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Andrea Sansovino: l'*Annunciazione*. (Fot. Alinari).

che nell'Annunciazione qualcosa s'insinui dei modi raffaelleschi al tempo della stanza d'Eliodoro, come può vedersi nell'angiolo che segue Gabriele, nell'altro con la coppa di fiori, e specialmente nel gruppo dell'Eterno, che da vicino rammenta, anche per il frastaglio delle nubi crestate, la decorazione pittorica al soffitto della seconda stanza vaticana.

Sempre più lo stile di Andrea volge verso studiati preziosismi: l'anfora sottile nell'armadiolo s'accosta alla cifra del Parmigianino; il velo della Vergine, appeso a due travicelli, orna la parete di un fregio architettonico a foggia di M; il mignolo della destra di Maria sospeso vuol essere l'ultimo tocco di un'espressione di artificiosa eleganza.

Simili caratteri possono vedersi nelle due storie sottostanti

della *Visitazione* e della *Purificazione*, quantunque eseguite da un aiuto. Quattro figure, in ognuno di questi rilievi, si dispongono davanti a un'arcata, sulla cui trabeazione poggiano due piedritti che s'appuntano alla cornice dell'*Annunciazione*. In tal modo, i tre rilievi, i due inferiori separati dalla grata del ciborio, formano un tutto architettonico strettamente unito. Più semplici, i due gruppi quasi simmetrici sono esenti dai preziosismi della grande *Annunciazione*, e più di questa rivelano nello scultore l'architetto. Il Vasari li attribuisce a Francesco da Sangallo, sulla guida del Sansovino: « Nella facciata dinanzi ordinò in due piccoli quadri che mettono in mezzo la grata di bronzo, che si facesse in uno la *Visitazione*, e nell'altro quadro la *Vergine e Giuseppe* vanno a farsi descrivere: e queste storie furono poi fatte da Francesco da San Gallo allora giovane ». Veramente qui par tutto predisposto dal Sansovino, di cui le figure hanno anche la rotondità, le proporzioni raccolte, la tornitura della forma, il liscio delle superfici. Il traduttore si attenne con fedeltà al modello del maestro nelle figure curate, scarse di vita, con panneggi che non ubbidiscono sempre ai moti della forma come nelle opere mature del Sansovino. Nella *Visitazione*, il gruppo della Vergine e di Elisabetta riecheggia i ritmi toscani di Fra' Bartolomeo primitivo e di Mariotto Albertinelli.

Entro nicchie, ai lati delle composizioni sacre a rilievo, sono due statue di Sibille e due di Profeti: le prime chiaramente ispirate dall'arte classica, tanto l'immagine velata della vegliarda, quanto l'altra che si puntella col braccio a un pilastrino; e quest'impronta classica diretta mostra come il Sansovino stesso le abbia disegnate, sebbene la fattura meticolosa e spezzata delle pieghe riveli la mano di un aiuto lombardo. Anche nel profeta calvo si riconosce l'ispirazione dall'antico, dal tipo di filosofo classico; ma l'atteggiamento del braccio destro e l'accentuazione della struttura muscolare e ossea rivelano anche l'influenza di Michelangiolo nella Sistina. La forma divien poderosa, e il volto, martellato d'ombre, ha una grandezza rude di maschera socratica, con gli zigomi sporgenti e la fronte come gonfia dal pensiero. Ricerca di grandiosità è anche nel profeta in turbante, meditabondo, con le gambe accavallate, le mani in croce, e un fiume di barba e di chiome che dilaga sulle spalle e sul petto e infonde alla testa di mago, meditabonda, un'aura di ritratto leonar-

desco. Il modellato del volto, con occhi inabissati nell'ombra e con tormentati rilievi, risulta a un effetto di mobilità pittoresca, d'irrequietudine insolita all'arte pacata del Sansovino. Forti sono le mani, ricercate minutamente nell'anatomia dell'ossatura, delle vene e dei tendini.

Modi più ammanierati e facili di quelli soliti ad Andrea, scrupoloso e sobrio esecutore, si notano in queste due statue d'aspetto colossale, e soprattutto nella seconda. Mentre i drappi sansovineschi sono sottili e metallici, questi del profeta in turbante s'ammontano sulle sue ginocchia, scorrono in pieghe larghe e disfatte.

Sono, queste immagini, opera di Girolamo Lombardo, e di altri maestri della stessa schiera, capaci d'infondere vita pittorica a quella ridondanza, a quel traboccare della materia fattasi pastosa e colante.

Nelle pareti più lunghe del Santuario s'apron due porte: il Sansovino dovette, dunque, sostituire ai due specchi a rilievo, saldati in un tutto organico col rilievo maggiore, formelle sovrapposte in due ordini: le inferiori con lo stemma mediceo, le superiori con lo stemma pontificio. Due putti, stesi sui timpani delle porte, collegano, sporgendo dalle cornici, queste formelle incassate con i sovrastanti rilievi della Natività e dell'Epifania.

Nella prima (figg. 127-128), si riconosce ancora il Sansovino del momento raffaellesco. Tornano, nel coro angelico, i ricordi del soffitto alla stanza di Eliodoro, e in ritmica misura si dispongono le figure declinanti verso il centro, della Sacra Famiglia da un lato, dei pastori dall'altro, sullo sfondo di un pendio di roccia e di una muraglia in rovina, che ne accompagnano il declinare. Raffaellesca è la posa della Vergine che solleva il velo sulla culla del Bambino. Lo sfondo architettonico ha una chiarezza nella determinazione dei singoli elementi, una precisione nel taglio delle arcate e dei pilastri, un'affilatezza di spigoli, che non ritroveremo nei rilievi eseguiti da aiuti; le teste dei pastori, studiate dall'antico nelle ricciute capigliature, ripetono il modulo rotondo consueto ad Andrea; braccia e gambe nude son modellate con la finezza e la morbidezza a lui propria, tornite e lucenti per la virtuosità del lavoro nel marmo. La Vergine unisce al consueto tipo classico un modulo di forme chiaramente raffaellesco, mentre il puttino, atticciato e risoluto, ci riconduce ai tipi quattrocenteschi di Antonio Pollaiolo; entrambe le

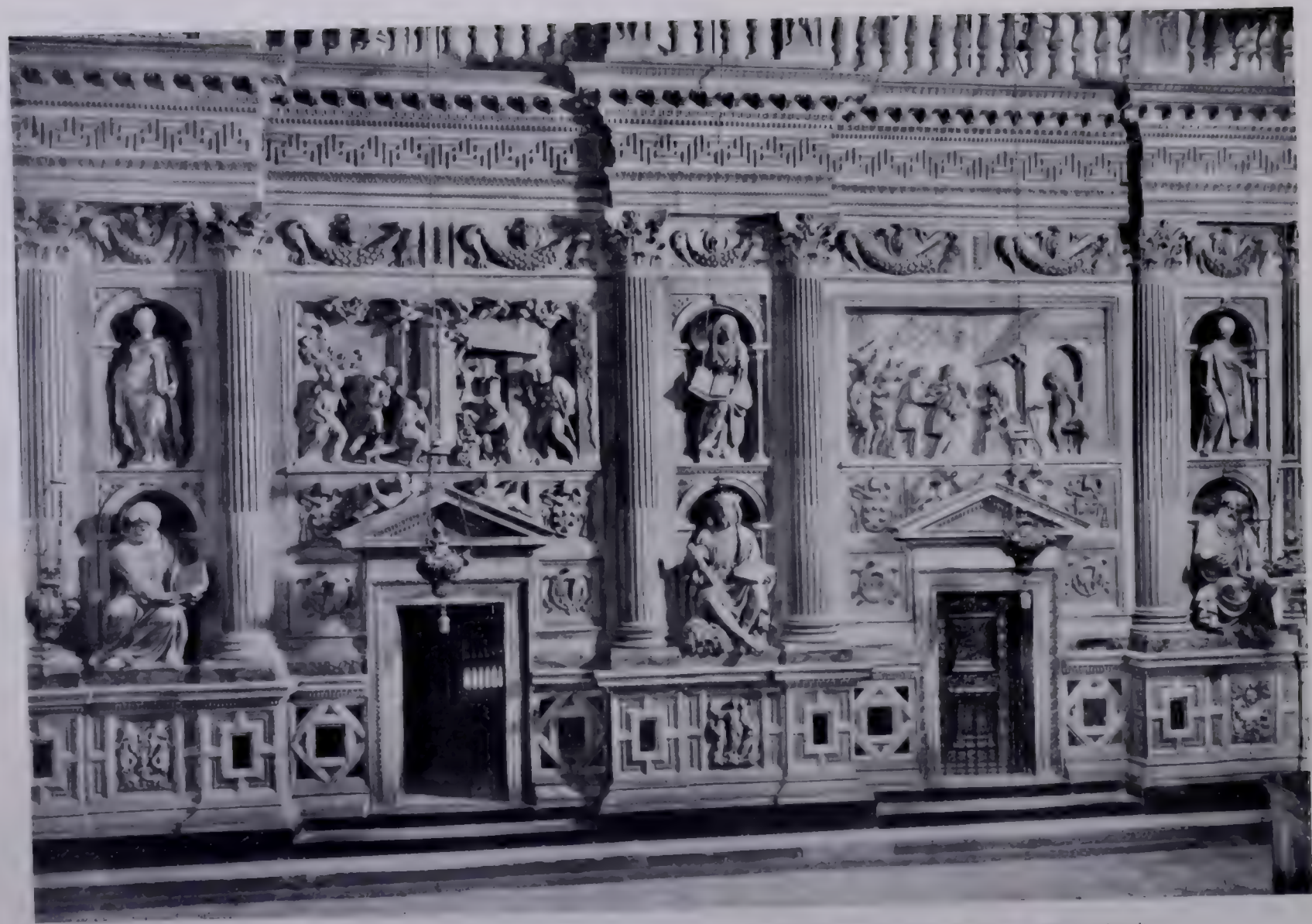


Fig. 127 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Andrea Sansovino: Fianco destro della Santa Casa. (Fot. Alinari).

Fig. 128 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Andrea Sansovino: *Presepe*. (Fot. Alinari).

figure del gruppo divino trovano, come le altre dei rilievi sansovineschi, nel vano della capanna la loro nicchia, base geometrica regolare consueta ad Andrea, che compone i suoi rilievi su trame di linee parallele.

In tutto è una cura amorosa e paziente dei particolari, che un cinquecentista avrebbe diversamente trattati, una ingenuità di primitivo nella guernizione di ciuffi minuscoli sulla testa del bove, nelle lucenti pagliuzze della capanna, sovrapposte a strati con la regolarità metodica di un Lorenzo di Credi e con un senso di preziosità forbita, nei gesti di San Giuseppe e dei pastori, timidi, fanciulleschi. La primavera del nostro rinascimento par torni a fiorire nel tremolìo delle foglie d'edera che s'arrampicano lungo il pilastro di cornice; ovunque la religiosa cura che lo scultore porta nell'esecuzione, la sua pazienza e sapienza di provetto operaio, il suo ritegno negli effetti, il suo scrupolo, mostrano come lo spirito del primo rinascimento tenda a sopraffare gli influssi di Raffaello e dell'arte cinquecentesca, già nel suo pieno rigoglio.

In gran parte i rilievi con storie della Vergine furon compiuti dai seguaci e dai collaboratori di Andrea; ma si riconosce ancora la sua eleganza d'atteggiamenti e la finezza rasata delle sue superfici nella *Natività della Vergine* (figg. 129-130), e cioè nel gruppo delle levatrici e in Gioacchino, che apre la porta della camera di Sant'Anna. Queste forme tornite, con misura disposte nello spazio, sembrano splendere di chiarore, rilucere dalle superfici forbite, per il contrasto con l'altra metà della composizione, e cioè con la stanza di Anna, ove l'arruffio delle pieghe e l'ammasso delle figure portano squilibrio e groviglio là dov'era, nel maestro, tanta semplificatrice chiarezza. Ove cessa, con la porta aperta da San Gioacchino, la forma nobile aristocratica di Andrea Sansovino, comincia la forma, qui trascurata, inelegante e grossa, di Baccio Bandinelli, lontano dalla sansovinesca lindura [1].

Alla scena dello *Sposalizio* (fig. 131) il Sansovino diede per fondo

[1] Giusta è, dunque, la determinazione del VASARI, là dove ci informa che il Sansovino, « in una delle due facciate dai lati cominciò per una parte la *Natività della Madonna*, e la condusse a mezzo, onde fu poi finita del tutto da Baccio Bandinelli; nell'altra parte cominciò lo *Sposalizio*; ma essendo anco questa rimasta imperfetta fu dopo la morte d'Andrea finita, in quel modo che si vede, da Raffaello da Montelupo ».

la parete di una navata di tempio, divisa da massicci pilastri binati, e approfondita appena dallo sguscio lieve di nicchie d'alterna grandezza. I gruppi delle figure trovano appoggio negli scavi e negli aggetti di quello scenario, che forma piano di base ai due cortei: il

Fig. 129 — Loreto, Basilica della Santa Casa.
Andrea Sansovino: Particolare del prospetto della Santa Casa.
(Fot. Alinari).

Sacerdote, la Vergine e San Giuseppe disposti ad arco sul fondo arcuato di nicchia, le quattro donne composte a quadrilatero sul fondo dei pilastri, i pretendenti inquieti, uno pronto a colpire Giuseppe. Ma quando si giunge alla figura di questo Santo ci si accorge che la opera del Sansovino ha il suo termine: egli comincia ad ornar di veli le pronube, e finisce nell'accarezzar la clamide di Giuseppe, agrafata sul petto. Tutte queste figure a sinistra escono dal mondo

Fig. 130 – Loreto, Basilica della Santa Casa. Andrea Sansovino e Bandinelli: *Nascita della Vergine*. (Fot. Alinari).

Fig. 131. — Loreto, Basilica della Santa Casa. Andrea Sansovino e Raffaello da Montelupo: *Sposalizio della Vergine.* (Fot. Alinari).

che si chiuse col sacco di Roma, dal mondo che produsse Raffaello, non più ingenue nei gesti come nel Presepe, studiate, anzi, in ogni movenza, con una compostezza alquanto fredda, che respinge le ritmiche dolcezze dell'Urbinate o le falsa, mentre le altre tormentate a destra preludiano allo sfacelo di quegli ideali di bellezza, e sentono in sè, confusa, la passionalità veemente di Michelangelo. Par di vedere, in questo gruppo di pretendenti, un Sansovino che si deformi, si curvi, si agiti, così come Giulio Romano torse, inturgidì, intorbidò la limpida nitente forma raffaellesca. Le linee, che nell'opera di Andrea fluiscono dolcemente, talora un po' illanguidite e sdolcinate, come nella pronuba veduta di tre quarti da tergo, nella parte dovuta al seguace si spezzano; il delicato moto ondeggiante dei personaggi a sinistra, diviene tumulto; l'*adagio* delle linee si rompe, si scompone nell'opera del collaboratore, che per sostener le figure ricorre a sgabelli.

Il ritmo stesso, segnato dal Sansovino al gruppo delle quattro pronube, due avanti quasi a tutto tondo, due dietro soffocate nel rilievo, si perde a destra, non sapendo il seguace trovare riscontro fra quelle ben graduate immagini, inscritte in un parallelepipedo, e le sue, sgangherate nel primo piano, troppo sviluppate nel secondo. Si confronti anche l'inizio della nicchia sansovinesca al limite del riquadro a sinistra, basso basso, tenue, come cerchio che s'allontani nel fondo, con quello della gran nicchia a destra, a cornici marcate e fuor di misura [1].

Da quest'ultima sua opera, alquanto fredda e povera d'ispirazione, volgendoci indietro alle sculture del tempo romano e fiorentino, Andrea ci appare, più che un convinto cinquecentista, un continuatore della tradizione quattrocentesca, un'anima di primitivo, che talora,

[1] Probabilmente in un suo ritorno a Roma da Loreto, il Sansovino scolpì il bellissimo medaglione di *Girolamo Botticelli* nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva (fig. 132). Entro un clipeo a cornici sottili e distese, simile ad altri con Madonne su tombe sansovinesche, il busto è impostato con architettonica semplicità e medaglistico rigore di ritmo. Finissimo è il taglio dei lineamenti, delle guance scarne, delle labbra sottili; nelle spire delle ciocche rasate si riconosce la mano di Andrea, come nelle pieghe tese, nitide, a scavo leggiero. La sua arte di grande virtuoso del marmo infonde lucentezze di seta, diafanità d'ombre, colore, al berretto prelatizio mosso da lievi ammaccature; il suo delicato senso di architettonica euritmia si palesa in quell'aggetto del busto dalla cornice, accennata appena. Ci sembra, questa ignorata opera, esempio tra i più alti, nell'arte d'Andrea, di stilistica elezione, di una dignità formale quasi raffaellesca.

pur nello studio di adattamento a forme nuove, sembra raccoglier echi di tempi anche più del Quattrocento lontani. L'opera di Michelangelo, da lui ammirata, non sfiora la sua arte serena, che pur ten-

Fig. 132 — Roma, Chiostro di S. Maria sopra Minerva.
Andrea Sansovino: *Medaglione di Gerolamo Botticelli.*
(Fot. Alinari).

dendo a grandeggiare nelle Madonne di Santa Maria in Augusta e di Santa Maria dell'Anima, nella *Sacra Famiglia* di Sant'Agostino e nei tardi rilievi, non eccede le limitazioni di un ingrandimento di forme quattrocentesche; non mira a dar corpo alle forze della natura, alla potenza eroica dell'essere. Incline a ordine e misura, sobrio di effetti, sente, sino a un certo segno, il ritmo raffaellesco; e si accosta

all'Urbinate, ma solo per dar grazia e gentilezza nuove alla condotta del suo virtuoso scalpello, per infondere qualche ritmico ondeggiamento alle sue figure. L'antico lo attrasse, lo strinse a studiar forme ignude, a scoprirle sotto le vesti, che si ridussero a tenui veli di seta; ma non lo soggiogò, non gli tolse la sua grazia spontanea, la sua sincerità, la sua nobiltà naturale. Lasciato Monte San Savino per Firenze, si pregiò di dirsi e di firmarsi a grandi lettere « fiorentino », e a Firenze portò l'arte sua quando esordiva Michelangelo. La sua provenienza da una piccola terra di provincia, la sua lontananza da Firenze, durante la dimora in Portogallo, per un decennio negli anni del primo sviluppo artistico, fecero che egli non salisse alla modernità, alle forme rinnovate del Cinquecento, se non a piccoli passi, e con inevitabili ritorni alla vecchia tradizione, con spirito, in fondo, immutato, quando la modernità con Michelangelo turbinava. Rimase stretto alla tradizione quattrocentesca, pure amando l'atleta dell'arte italiana e sentendo in sè il rinnovamento portato da Leonardo nella scultura.

II.

EQUILIBRIO TRA L'EFFETTO PLASTICO E IL PITTORICO

2.

SEGUACI, COLLABORATORI, AFFINI DI ANDREA SANSOVINO

(*A*) INIZIO DI JACOPO SANSOVINO

Scolaro di Andrea Sansovino, Jacopo Tatti [1], che dal maestro prese il soprannome, esordì rispecchiando le forme di lui in due statue: *Sant'Jacopo Apostolo* in Santa Maria del Fiore (fig. 133) e *San Giacomo di Compostella* nella chiesa di Santa Maria di Monserrato a Roma (fig. 134). Un confronto col San Giovanni Battista di Andrea, nella cattedrale di Genova, dimostra come Jacopo si sia attenuto con fedeltà rigorosa agli esemplari del maestro: simili, nelle due figure, lo sviluppo in altezza, la struttura delle mani a nocche sporgenti, robuste, il profilo netto, col tipico restringimento delle nari; persino il cader a falce di un lembo di manto sull'inarcata gamba sinistra. Nell'opera di Jacopo, il panno, spesso e pesante sulla statua di Andrea, è più sottile, più animato nel movimento delle pieghe, più agitato da ombre, più ritmico nella disposizione; le anella ricadono morbide; l'occhio, imperioso nel Battista di Andrea, par guardi traverso un velo di luce, con lungimirante dolcezza. Ancor più ricco e fluido è il drappeggio sulla statua di San Jacopo in Santa Maria di Monserrato, simile alla precedente, anche per il gesto della mano che trattiene il manto, e per l'inclinazione che, di poco accentuata, imprime nell'atteggiamento un'espressione di latente energia; le dita della mano sinistra scattano elastiche. L'occhio, più che a Firenze imperioso, anche qui annebbiato dal velo di luce caratteristico delle primitive

[1] I regesti, la bibliografia, il catalogo delle opere di Jacopo Sansovino, verranno in seguito pubblicati, quando si tratterà particolarmente di questo grande maestro.

statue d'Jacopo, e il drappeggio, arricchito d'auree orlature, è, più che nel prototipo di Andrea a Genova, mosso, vario d'ombre, animato d'effetti pittorici. L'arte si fa più sonora, più grandiosa, più

Fig. 133 — Firenze, S. Maria del Fiore. Jacopo Sansovino: *San Jacopo Apostolo.* (Fot. Alinari).

Fig. 134 — Roma, S. Maria di Monserrato. Jacopo Sansovino: *San Jacopo di Compostella* (Fot. Alinari).

opulenta, nel discepolo, che portò con l'opera sua a Venezia, ancor drappeggiata all'Orientale, la grandezza, la maestà di Roma. È nelle due statue un crescendo d'ampiezza e di potenza, che Michelangelo sospinge verso la forma atletica.

Jacopo si staccò dal Maestro raggiungendo un'espressione sua propria di freschezza e di grazia, nel comporre la snella statuina di *Bacco fanciullo*, ora nel Museo Nazionale di Firenze (figg. 135-136).

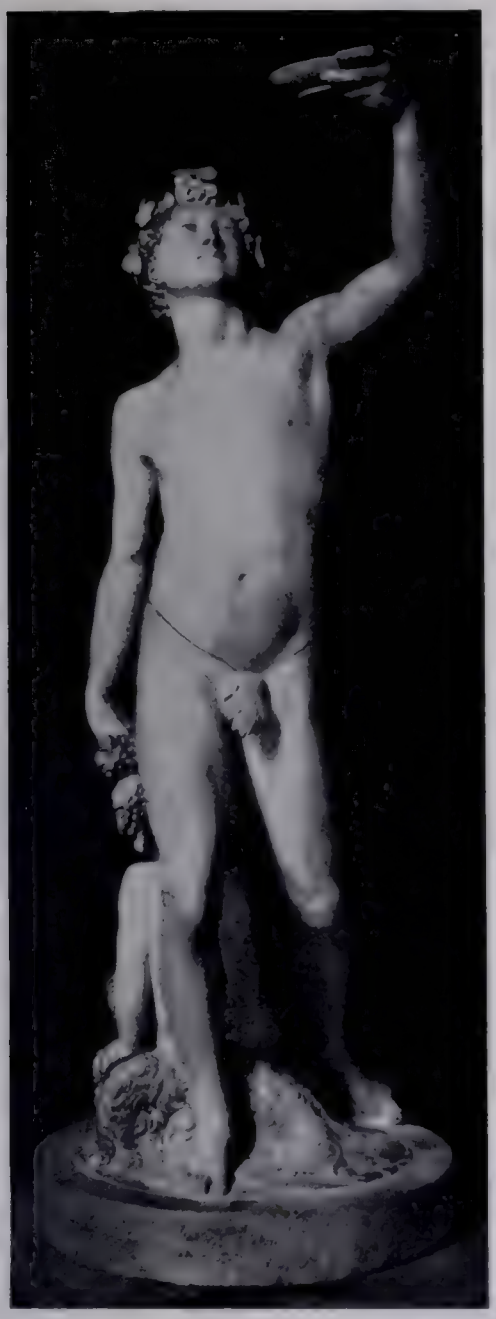


Fig. 135 — Firenze, Museo Nazionale. Jacopo Sansovino: *Bacco* visto di fronte. (Fot. Brogi).

Fig. 136 — Firenze, Museo Nazionale. Jacopo Sansovino: *Bacco* visto di profilo. (Fot. Brogi).

Lo spunto da Michelangelo si trasfigura in una visione originalissima di gaudio giovanile. Il Bacco agile e nervoso diventa un efebo di forme snelle, morbide, di soavi contorni, che nel ritmo del gesto, spontaneamente classico, nel perfetto equilibrio dell'atteggiamento, rispecchia tutta la calma eleganza dell'architetto. Come il Buonarroti, Jacopo Tatti aggruppa col giovane dio un piccolo fauno, non attorto a spira d'effetto energetico, ma seduto, in riposo, arcuato appena ad accompagnare in ritmo il gesto del dio. Tiene, Bacco, nella destra, un mazzo di grappoli che forma ghirlanda autunnale alla testa del fauno. Solleva nella sinistra la patera colma di vino, come per farla brillare al sole. Par sciolga un inno alla giovinezza che ride nel suo volto; stia per brindare alla primavera della vita.

Prima che Michelangelo attraesse a sè Jacopo Sansovino, l'antichità classica l'aveva così avvinto da indurre il Bramante, visti i suoi disegni delle statue antiche del Belvedere, ad affidargli una riproduzione in cera del Laocoonte: riproduzione che fu preferita dal grande architetto a quella di Zaccaria Zacchi di Volterra, di Domenico Aimo da Varignana e di Alfonso Berruguete di Valladolid. Così Jacopo Sansovino, educato da Andrea, temprato dall'antichità classica, afforzato da Michelangelo, si preparò a rinnovare Venezia.

(*B*) ANDREA DI PIETRO FERRUCCI

1465 — Nasce in Fiesole da Piero di Marco Ferrucci.

1487 — Suo padre, nella portata dell'estimo, dichiara che Andrea ha ventidue anni, ed è di stanza a Napoli.

1493 — Eseguisce il tabernacolo marmoreo per il Duomo di Fiesole.

1497 — Scolpisce il fonte battesimale per San Giacomo di Pistoia.

1507 — Erige un altare per l'arcivescovo di Strigonia, Tommaso Bakocz.

1508 — A Firenze aveva già cominciato a lavorare nel ballatoio della cupola di S. Maria del Fiore.

1512-1526 — È capomastro dell'Opera del Duomo fiorentino.

1517, 13 ottobre — Gli è allogata la statua di Sant'Andrea per uno dei piloni di S. Maria del Fiore.

1517 — Incomincia, per incarico dell'Opera suddetta, una fonte marmorea destinata al re d'Ungheria.

1517, 4 giugno — Fa perizia della statua di San Pietro del Bandinelli, eseguita per uno dei piloni di S. Maria del Fiore.

1521 — Gli è allogata la scultura del Ficino.

1521 — Busto di *Marcello Adriano* in San Salvatore al Monte a Firenze.

1527 — Inizia il sarcofago per *Antonio Strozzi* in Santa Maria Novella, compiuto poi da Maso Boscoli e da Silvio Cosini.

1526, 25 ottobre — Fa testamento, muore poco dopo, e viene sotterrato nella chiesa dei Servi[1].

* * *

Andrea Ferrucci di Fiesole ci è presentato come un gran pratico del Vasari, il quale ne inizia la vita così: « perchè non meno si richiede agli scultori avere pratica de' ferri, che a chi esercita la pittura quella de' colori; di qui avviene che molti fanno di terra benissimo, che poi di marmo non conducono l'opera a veruna perfezione;

[1] Bibliografia: VASARI, *Le vite*, ed. Sansoni, t. IV, 1879, pp. 475-486; A. REUMONT, *Un'ambasciata Veneziana in Ungheria*, in *Arch. Storico Italiano*, serie IV, t. III, disp. II, 1879.

ed alcuni, per lo contrario, lavorano bene il marmo senza avere altro disegno, che un non so che, che hanno nell'idea di buona maniera; la imitazione della quale si trae da certe cose che al giudizio piacciono, e che poi tolte all'immaginazione, si mettono in opera. Onde è quasi una meraviglia vedere alcuni scultori, che senza saper punto disegnare in carta conducono nondimeno coi ferri l'opere loro a buono e lodato fine: come si vide in Andrea di Piero di Marco Ferrucci, scultore da Fiesole ».

Il gran pratico appare nella statua di *Sant'Andrea* in Santa Maria del Fiore a Firenze (fig. 137), ove cerca d'infondere levità alla capigliatura e alla barba, render la leggerezza delle carni nel braccio e nella mano sinistra, il trasparir di vene, di tendini, di muscoli. Il marmo prende la sostanza delle cose che ritrae, anche lo spessore serico del panneggio; si fa duttile sotto la mano esperta dell'artefice, che lo rende prezioso col suo lavoro, l'assottiglia, lo purifica, gli dà trasparenza e lucentezza, ma anche, nel farlo prezioso, mostra di amar piuttosto l'accarezzata superficie dell'opera che lo spirito da infondervi. Le proporzioni della pretensiosa figura si fanno, specialmente nella testa, allampanate; i panneggi si stampano a tratti sul nudo, lasciando qua e là scorgere lo stento dell'imitazione, ad esempio nelle pieghe a corda, che materialmente disegnano l'elissi sansovinesca intorno a una gamba dell'Apostolo.

L'altare marmoreo scolpito da Andrea Ferrucci per la cattedrale di Fiesole (fig. 138) mostra come gli fosse presente l'altare di Andrea Sansovino per la cappella Corbinelli in Santo Spirito; ma la mancanza della cimasa toglie slancio all'architettura dell'imitatore; la sostituzione delle colonne ai pilastri fa sembrar ristrette le nicchie, e mentre le statue, a tutto tondo nell'altare del Sansovino, raccoglievano in sè la forza della composizione, qui vengon sopraffatte dall'aggetto delle colonne, e sembran messe entro le nicchie a far da riempitivi; non ne escono, come nel prototipo. Il senso delle proporzioni, così giusto in Andrea Contucci, vien meno al marmoraro fiesolano.

Nell'altare di Santo Spirito, il ciborio, appena più largo delle nicchie e appena più alto, lascia spazio sufficiente alla croce perchè spicchi sul catino della nicchia; nell'altare di Fiesole, il piede del ciborio è troppo tornito, troppo grande il ciborio stesso, con un lan-

ternino sulla schiacciata cupola, così che la croce appare minuscola, un semplice segno, senza spazio per inalberarsi e risaltare sul fondo. Si sente come nell'opera del Ferrucci tutto diventi meccanico; per-

Fig. 137 — Firenze, S. Maria del Fiore.
Andrea Ferrucci: *Sant'Andrea Apostolo.*
(Fot. Alinari).

fino i due rilievi dell'angiolo e dell'Annunciata sembrano ritagliati sul fondo scuro, e lo sviluppo delle ali dell'angiolo distrugge l'equilibrio degli scuri. Tutta la fioritura d'ornati, compatibile con le basse superficie del Sansovino appare meschina per le ingrossate membrature dell'altare di Fiesole.

Attento all'esecuzione, scrupoloso operaio del marmo, è anche qui Andrea Ferrucci, specialmente nella figura della Vergine, com-

posta con graziosa armonia entro il disco del tondo, e con un fine senso ornamentale nella disposizione delle pieghe.

Curiosamente anacronistico è l'effetto delle sculture di Andrea

Fig. 138 — Fiesole, Cattedrale. Andrea Ferrucci: *Altare* in marmo. (Fot. Alinari).

Ferrucci nel tabernacolo di San Simone (fig. 139), in quel gruppo di *Madonna e Figlio* chiusi entro un trono a schienale scanalato e baldacchino a foggia di conchiglia, come entro una gabbia a larghe sbarre, su cui si stampa, schiacciato da un'ingenua visione prospettica, il leggio col libro di preghiere. Irretiti nell'atteggiamento, la Madonnina malinconica che poggia il braccio destro sulla base del

Fig. 139 — Firenze, S. Simone. Andrea Ferrucci: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Alinari).

leggio-giocattolo e la tempia sulla mano, e il putto sgambettante, sembran venire da epoche remote. Di molle pasta è il braccio della Madonna, come le pieghe sansovinesche a conca tra le ginocchia, e le altre che l'imitatore ripete, quasi cantilenando, sul fianco sinistro

Fig. 149 — Firenze, S. Maria del Fiore.
Andrea Pisano: Monumento Funebre.
(Fot. Alinari).

di Maria. Nel suo complesso, il gruppo ha una curiosa analogia con certa moderna scultura, che tenta ritornare, senza questa bonaria spontaneità, alla visione semplificatrice dei primitivi.

Il «gran pontefice» si vede ancora nel busto di *Marsilio Ficino* (fig. 149) scolpito per Santa Maria del Fiore, ove il berretto di feltro e le vesti serbe e il gran codice con la coperta di legno, hanno raccolta tutta l'amorosa cura dello scultore intento a rendere la differente sostanza delle cose, anche la cute finissima delle mani ben mo-

Fig. 141 — Pistoia, Cattedrale. Andrea Ferrucci: *Fonte battesimale.*
(Fot. Alinari).

dellate e il sottile tessuto delle pinne nasali e delle labbra, mentre le grinze parallele sulla fronte e le pieghe della carne cascante si disegnano materialmente, e lo studio veristico del tipo, attento e un po' esteriore, rammenta i ritratti del Ghirlandaio. Qualche riflesso dell'arte di Andrea Sansovino può vedersi nella meschina decorazione del *Fonte battesimale* del duomo di Pistoia (fig. 141), specialmente nelle immagini di Cristo e del Battista. Ma, lontano dalla

Fig. 142 — Firenze, Museo Buonarroti. Andrea Ferrucci: *Cupido*. (Fot. Alinari).

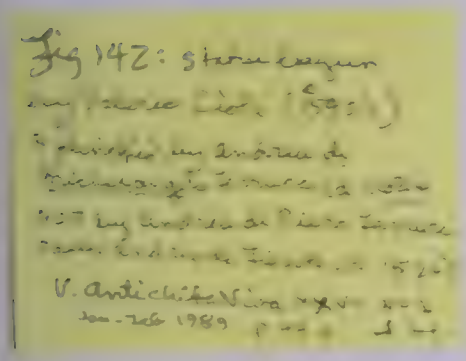
sobrietà di Andrea, lo scultore sembra preoccuparsi, soprattutto, d'invadere le cornici con banali ornati simili a quelli di Benedetto da Rovezzano, la predella con un rigurgito di figure, la composizione del *Battesimo* con riempitivi di spiattellate forme d'angioli e di rocce senza struttura.

Infine, Andrea si cimenta all'imitazione di Michelangiolo nel *Cupido* della Galleria Buonarroti (fig. 142), ove l'atletica struttura del prototipo diviene informe turgore; l'eroica potenza delle statue michelangiolesche, inerte pienezza. Con lineamenti grossi, appena lumeggiati dalla grazia di un incerto sorriso, Cupido si trasforma in un piccolo Ercole imbottito di carni, fiacco di muscoli, panciuto.

E Andrea Ferrucci, anche in quest'opera ove tende a conformarsi al modulo gigante di Michelangiolo, si preoccupa, soprattutto, di rendere la morbida lucentezza delle carni, il serico spessore del drappo, la piumosità delle ali.

Vecchio, Andrea ebbe « allogata da madonna Antonia Vespucci la sepoltura di messer Antonio Strozzi suo marito; ma non potendo egli molto lavorare da per sè, gli fece i due angioli Maso Boscoli da Fiesole suo creato, che ha poi molte opere lavorato in Roma ed altrove; e la Madonna fece Silvio Cosini da Fiesole, ma non fu messa su subito che fu fatta, il che fu l'anno MDXXII, perchè Andrea si morì, e fu sotterrato dalla Compagnia dello Scalzo ne' Servi ».

Anche dall'opera degli scolari, ridotti alla misura di graziosi fallimagini, si può vedere come la gran pratica nel lavoro del marmo bastasse a se stessa, e si può bene col Vasari osservare: « E nel vero, se così fatti artefici avessero congiunto alla buona pratica ed al giudizio il fondamento del disegno, vincerebbero d'eccellenza coloro che disegnando perfettamente, quando si mettono a lavorare il marmo, lo graffiano, e con istento in mala maniera lo conducono, per non avere pratica e non saper maneggiare i ferri con quella pratica che si richiede ».



(C) NICCOLO' TRIBOLO

1500 — Nasce in Firenze Niccolò, figlio di Raffaello legnaiolo, detto poi il Tribolo; l'indicazione del VASARI è confermata dal Libro dei Battezzati di Santa Maria del Fiore (v. VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, pag. 55 e pag. 99, nota 1 del MILANESI).

1524 — In quest'anno, o al principio dell'anno successivo, il Tribolo doveva trovarsi a Roma, se, come dice il VASARI, egli lavorò al monumento di Adriano VI (v. J. B. SUPINO, *Le sculture delle Porte di S. Petronio in Bologna illustrate con documenti inediti*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1914, pag. 51).

1525 — Il VASARI afferma che, scoppiata la peste in Bologna ed in tutta la Lombardia, il Tribolo per sfuggirla andò a Firenze (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 59).

1525, metà di Maggio — Il Tribolo è a Bologna (v. SUPINO, op. cit., pag. 36).

1525, 15 luglio 1526 fine — Salvo qualche piccola interruzione, il Tribolo appare sempre nei Registri della Fabbriceria della Basilica Petroniana (v. SUPINO, op. cit., pag. 37).

1525 — Tre mesi dopo l'arrivo a Bologna, lavora alla sepoltura Barbazza, come risulta da una lettera di Michelangelo al Tribolo, e dalla seguente lettera di Bartolomeo Barbazza a Michelangelo:

1525, 3 ottobre — « Excellentissimo et quanto fratello bono per vostra zentileza et humanità a quisti ani passati me festi uno disegno per le sepultura de la bona memoria de nostro padre et per mezo del reverendo M. Hieronymo Massaino l'ebbi et per volere exequire tuto quello al presente, è opinione de alcuni che usischa del muro più che non mostra il disegno. L'ò mostro a Nicolo Tribulo e Solosmeo nostro, fiorentini et virtuosi, secondo hano comenzato a lavorare in questa fabrica del nostro S.to Petronio et loro vi mandano un simile bel vostro disegno; et de quello dubitano; me sera gratissimo li vogliate chiarire, restandovi obligatissimo. Et mi chiamo vostro debitore et in quello vaglio et posso comandateme. Vi mandano ancora zoè la latitudine et alteza de la capella. Bene valete. »

Bononie, 3 octobre MDXXV (v. SUPINO, op. cit., pagg. 104-105).

1526, 1 gennaio — Il GUIZZARDI porta la seguente notizia di pagamento fatto al Tribolo per due modelli da lui fatti a Properzia de' Rossi:

« 1526 li 1 gennaio. A. M. Niccolò Tribolo lire 5 per due modelli ha fatto alla Properzia » (v. GUIZZARDI GIUSEPPE, *Le sculture delle Porte della Basilica di S. Petronio in Bologna ecc.*, illustrate con una Memoria e Documenti inediti dal Marchese Virgilio Davia. Bologna, Tip. e Libr. della Volpe, 1834, pag. 24, nota 14).

1526, 5 febbraio — Nei Documenti dell'Archivio di S. Petronio si trova la seguente notizia:

« Nicolaus Tribolo sculptor de Florentia facere convenit cum dicto domino Bartolomeo unam aliam figuram marmoream in marmore de Cararia ad imaginem gloriose Virginis ad sepulcrum Christi, et pro eius mercede dare promisit scutos quinquaginta auri solvendo illos ut supra.

Quam facere promisit infra X menses » (v. SUPINO, op. cit., pag. 108).

1526 — Il SERRAGLI afferma che il Tribolo lavorò con Francesco da Sangallo, Domenico Aimo detto il Bologna e Raffaello da Montelupo alla *Storia del Transito di Maria*, compiuta entro quest'anno per la Santa Casa di Loreto (v. MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 64, n. 1).

1527 — In seguito alla morte del committente, il lavoro della sepoltura Barbazza rimane sospeso (v. SUPINO, op. cit., pag. 37).

1527 — Il Tribolo lavora alla statua di *Nostra Donna* in Bologna (v. GUIZZARDI, op. cit., pag. 17).

1528 — In quest'anno si trova a Pisa, chiamatovi da Maestro Stagio da Pietrasanta (v. GUIZZARDI, op. cit., pag. 25, nota 17).

1529 — È in Firenze, a fare, insieme con Benvenuto di Lorenzo dalla Volpaja, la pianta della città per ordine di Papa Clemente VII in occasione dell'assedio (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 62; GUIZZARDI, op. cit., pag. 25, nota 17; PERKINS, *Les sculpteurs italiens*, Paris, Henri Vivien, s. a., vol. I, pag. 474, prosp. cron.).

1530 — Il Tribolo si reca a Loreto, e aiuta a finire i bassorilievi della *Traslazione della Santa Casa* e dello *Sposalizio della Vergine* (v. PERKINS, op. cit., vol. I, pag. 474, prosp. cron.).

1533 — Secondo il SERRAGLI, invece, fu in quest'anno che il Tribolo scolpì la storia della *Traslazione* della Santa Casa insieme con Francesco da Sangallo e quella dello *Sposalizio della Vergine* per la Basilica Lauretana (v. MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 64, nota 1).

1534 — Per la morte di Clemente VII, resta sospeso il lavoro della statua iniziata dal Tribolo per la sagrestia di San Lorenzo. (VASARI, op. cit.).

1534 — Secondo il PERKINS (op. cit., vol. I, pag. 474), il Tribolo si recò in quest'anno a Venezia e a Firenze.

1535 — Forse in quest'anno, lavorò un'arme con due *Vittorie* per la fortezza da Basso. (VASARI, op. cit.).

1535-1538 — Ritorna a Firenze, e prepara progetti di fontane per la villa della Petraia e per quella di Castello (v. PERKINS, op. cit., vol. I, pag. 475).

1536 — Fa statue colossali in occasione dell'entrata di Carlo V a Firenze, e bassorilievi per il palazzo di Ottaviano de' Medici (v. PERKINS, op. cit., vol. I, pag. 474).

1536, 30 aprile — Porta questa data una lettera del Vasari all'Aretino, nella quale si descrive l'apparato di Firenze per l'entrata di Carlo V, e si parla, fra le altre cose, di una grande figura d'Ercole, fatta sul canto di via Maggio dal Tribolo, di una statua equestre di Carlo V « tutto messo d'oro », in piazza di S. Trinita, sopra un basamento intagliato dal Tasso, e infine di una femmina, la *Pace*, tutta d'argento, di grandezza di braccia otto, sul canto de' Medici (v. VASARI, op. cit., vol. VIII, pagg. 258, 259, 260).

1536, maggio — Il Vasari scrive a Maestro Francesco Rucellai una lettera, nella quale, fra altre cose a proposito dei preparativi di Firenze per le nozze di Margherita d'Austria col Duca Alessandro de' Medici, parla della parte presa dal Tribolo ai festeggiamenti (v. VASARI, op. cit., vol. VIII, pagg. 261 e 62).

1536 — Il VASARI racconta nelle *Vite* che il Tribolo, Andrea di Cosimo ed egli stesso, in dieci giorni, adoperando circa novanta scultori e pittori di Firenze, fra garzoni e maestri, lavorarono ad ornare la casa che doveva ospitare la figlia di Carlo V, Margherita d'Austria, destinata sposa al Duca Alessandro de' Medici (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 69).

1536 — Il Tribolo ritorna nuovamente a Bologna a scolpire la *Storia dell'Assunzione della Vergine* per la chiesa della Madonna di Galliera (v. GUIZZARDI, op. cit., pag. 25, nota 17).

1537, 6 ottobre — Il Tribolo ha compiuta l'*Assunta*, ora nella Cappella delle Reliquie in S. Petronio. (Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, P. P. Filippini 112/5995. Cfr. MALAGUZZI VALERI, *La facciata della*

Chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, in *Arch. st. dell'arte*, 1895, pag. 44).

1538, 5 gennaio — E adi 5 di genero 1538 io nicholo sopradeto tribolo o ricevuto dali detti operare schudi venticinque doro in oro di sole. E deti danari per la sopra deta chausa o riceuti..... N. 25 (v. MALAGUZI VALERI, loc. cit.).

1538, 8 febbraio — « E adi 8 di febraro 1538 i nicholo deto tribolo sopradeto questo dì deto o riceuto da deti operai schudi 30 trenta doro in oro di sole italiani. E questo per uno resto de la sopradeta opera.

E chosi mi chiamo chontento e sodisfatto da loro operari queste di dete cioè schudi..... A. 30 (cfr. MALAGUZZI VALERI, loc. cit.).

1539 — Il Tribolo, aiutato dallo scultore Santi, detto de' Buglioni, scolpisce la statua equestre di *Giovanni delle Bande Nere*, posta nella Piazza di S. Marco per le nozze del duca Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 88).

1541, 25 marzo — In occasione del battesimo di Francesco, figlio del Duca di Firenze, il Tribolo, insieme col Tasso, fa un apparato all'interno di S. Giovanni di Firenze (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 89).

1542, agosto — Il Tribolo fa un adornamento all'immagine del Crocifisso della Cattedrale di Firenze (v. MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 97, nota 1).

1550, 20 agosto — Il Tribolo morì in questo giorno, secondo quanto si narra nelle *Memorie fiorentine* riferite dal GAYE, op. cit., vol. II, pag. 380 (v. VASARI, op. cit., vol. I, pag. 98, nota 2) [1].

* * *

Del Tribolo rimane a Roma l'opera di scultore a Santa Maria dell'Anima, nel monumento a papa *Adriano VI* (fig. 143), vasta costruzione sansovinesca, disegnata da Baldassarre Peruzzi. L'arcata centrale, lunga e stretta, poggia sulla trabeazione di due edicole fiancheggiate da colonne di marmo screziato e aperte da due nicchie sovrapposte, con statue di Virtù. L'interno delle nicchie è

[1] Le versioni sulla morte del Tribolo non sono concordi. Il VASARI infatti racconta che egli si ammalò a Firenze di una grave febbre il 20 agosto 1550 (v. VASARI, op. cit., vol. VI, p. 98) e che morì il 7 settembre (VASARI, loc. cit.); il PERKINS (op. cit., vol. I, p. 475) conferma che il Tribolo morì il 7 settembre; secondo il MILANESI invece (v. VASARI, op. cit., vol. VI, p. 99, n. 1), egli morì il 5 settembre 1550.

di marmo violaceo, con bianche cornici. Nella base delle due edicole, che sul loro cornicione sopportano i pilastrini reggenti il timpano dell'arcata mediana, è steso un drappo a bassorilievo, annodato ai lati, dal quale staccano, ad altorilievo, due putti con lo scudo pontificio. I marmi policromi, inseriti anche nel timpano triangolare e nei pilastrini che lo sorreggono, son di uno smorzato grigioviola, tranne quello clamoroso, a larghe chiazze, delle colonne laterali. Sulla base dell'arcata che racchiude la camera funebre si stende una lapide, semplice, sottile, ornata di tenui e quasi timide volute.

L'architettura del monumento non ha la chiarezza e l'eleganza classica del Sansovino, quantunque ispirata ai mausolei Corbinelli in Santo Spirito di Firenze, Sforza e Basso in Santa Maria del Popolo a Roma: non solo i marmi colorati le dànno risalto, ma tutto si complica e s'ingrossa: le superfici piane di Andrea sono interrotte da sagome curvilinee, quali il toro di pietra bruna che s'inturgida fra le cornici della trabeazione; e lo spezzarsi di questa, nel suo ripiegamento dalle edicole laterali verso la camera funebre, sottilmente accennato dal Sansovino, porta a violenza e quasi a brutalità di aggetti, in rispondenza col movimento di masse del sarcofago, che nell'architettura della tomba è forse l'elemento migliore.

Nell'alto piedistallo del sarcofago un rilievo rappresenta il Pontefice a cavallo, benedicente la folla: nel fondo sono edifici a stiacciato, da cui staccano ad altorilievo figure scolpite con la massiccia plasticità del Tribolo. A lui appartiene anche il sarcofago portato in alto da due gradi e scavato da una gola profonda, non sottile e sopra stretto piedistallo come usò costruirlo il Sansovino nella sua predilezione per gli effetti di leggerezza e di tenuità quattrocentesca, ma pieno, massiccio, esteso con la sua base a tutta la larghezza della camera funebre, e mosso da varietà di rientranze e di rilievi secondo la tendenza del Tribolo verso effetti di pittoresco. Bello è il sarcofago, che prende vita da quella gola profonda, sui gradi pesanti. Sempre incline a tener di mira varietà pittoresca di aggetti e di scavi, il Tribolo orna di teste di leone il sarcofago; innesta nella profondità della gola due putti, che sembrano eseguiti da Michelangelo Senese[1],

[1] Il VASARI ne parla come di maestro scelto da Baldassarre Peruzzi a scolpir il sepolcro di Adriano VI. Il MILANESI, nelle note alle *Vite*, 1880, vol. V, e *Sulla storia dell'arte senese*, Siena, 1873, p. 39, identifica Michelangelo senese con Michelangelo di Ber-

Fig. 143 — Roma, Chiesa di S. Maria dell'Anima. Tribolo e compagni: *Monumento di Adriano VI.* (Fot. Alinari).

in atto di regger lo stemma pontificio; altri due putti con faci riverse sono seduti, con una gamba poggiata a terra, sui gradi del sarcofago. Tipici del Tribolo nella sfericità del modellato son questi due putti, affini all'altro nello *Sposalizio della Vergine* (fig. anteriore 129) in Loreto, da lui scolpito in collaborazione col Sansovino. Gli appartiene anche la statua del Pontefice, imitata nella posa etrusca dai prototipi di Andrea, e come dileguantesi nel fluido cader dei panneggi. Qui il Tribolo ha messa tutta la cura, tanto nello scolpire i tratti decisi del volto, quanto nel coordinare il moto delle pieghe secondo un concetto di euritmia assai raro nella sua arte.

Si riconosce l'opera del Tribolo anche nella massiccia statua della *Giustizia* (fig. 144), drappeggiata alla classica da panneggi aderenti alla rotondità delle forme, e così nelle altre statue allegoriche: *Fortezza* (fig. 145), *Pace* e *Prudenza*, dove l'influsso del Sansovino è attenuato da quello di Michelangelo, che al Tribolo, non solo sugge-

---

nardino orafo, che nel 1515, scolaro di Giacomo Cozzarelli, ebbe salario dal Duomo. Anche il CELLINI, nella sua autobiografia, lo presenta uomo di natura piacevole e amico della buona compagnia. Il VASARI parla solo del monumento di Adriano VI, nel quale Michelangelo senese, « poichè ebbe consumato i suoi migliori anni in Schiavonia con altri eccellenti scultori », lavorò col consiglio del Peruzzi. Ma dopo aver lodato come opera di lui la sepoltura di « esso papa Adriano grande quanto il vivo, disteso in su la cassa e ritratto di naturale; e sotto a quello, in una storia pur di marmo, la sua venuta a Roma, ed il popolo romano che va ad incontrarlo e l'adora. Intorno poi sono, in quattro nicchie, quattro virtù di marmo: la Giustizia, la Fortezza, la Pace e la Prudenza: tutte condotte con molta diligenza dalla mano di Michelagnolo »; dopo questa lode, che involge quasi tutto il mausoleo, soggiunge, come a ridurla o scemarla: « Bene è vero che alcuna delle cose che sono in quell'opera furono lavorate dal Tribolo scultore fiorentino, allora giovinetto, e queste fra tutte furono stimate le migliori ». E non bastando al VASARI la riduzione, ancora soggiunse, quasi volesse, per la verità, render l'opera di Michelangelo ai minimi termini: « E perchè Michelangelo con sottilissima diligenza lavorò le cose minori di quell'opera, le figure piccole che vi sono meritano di essere più che tutte l'altre lodate. Ma fra l'altre cose vi sono alcuni mischi con molta pulitezza lavorati, e commessi tanto bene, che più non si può desiderare ».

Bibliografia su Michelangelo Senese: DELLA VALLE GUGLIELMO, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, Roma, Stamperia Giovanni Zempel, 1786, vol. III, pp. 384-385; BALDINUCCI FILIPPO, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*. Firenze, Batelli e Compagni, 1846, vol. II, p. 251; SAKCINSKI IVAN KUKULJEVIC, *Slovnik umietnikah jugoslav.*, Agram, 1858, nell'edizione tedesca: *Leben sdslav. Kstler*, 1868, parte V, pp. 43-44; MILANESI GAETANO, *Sulla storia dell'arte senese*, Siena, Tip. Sordomuti di L. Lazzeri, 1873, p. 39; VASARI GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI, Firenze, G. C. Sansoni, vol. IX, 1879, p. 600; vol. V, 1880, pp. 92-93; MAUCERI ENRICO, *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, p. 256; SCHMIDLIN JOSEPH, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg und Wien, herdersche Verlagshandlung, 1906, pp. 281-286; LOHNINGER JOSEPH, *S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom* Rom, Selbstverlag des Verfassers, 1909, p. 81; PERKINS CHARLES C., *Les sculpteurs italiens*, Paris, Henri Vivien, s. a., vol. I, p. 148.

risce motivi, come l'incrocio delle gambe festosamente poggiate al suolo o la serrata costruzione plastica delle teste, ma infonde energia,

Fig. 144 — Roma, Chiesa di S. Maria dell'Anima. Tribolo: *La Giustizia.* (Fot. Istituto Nazionale Luce).

Fig. 145 — Roma, Chiesa di S. Maria dell'Anima. Tribolo: *La Fortezza.* (Fot. Istituto Nazionale Luce).

vita più ardente, la fiamma che dilata gli occhi della Fortezza e s'incupisce nello sguardo teso della Prudenza.

Al misterioso Michelangelo senese conviene attribuire il rilievo della lunetta, con il gruppo di *Madonna e Bambino tra i Santi Pietro e Paolo,* abbondante di pieghe minute, e inoltre fanno pensare i due angioli entro i pennacchi, con rami di palma e d'ulivo e con le insegne

pontificie, assai vicini, anche nella trattazione meticolosa e calligrafica del panneggio di velo, agli intagli marmorei del Marrina e dei contemporanei decoratori senesi. La stessa mano, incerta e debole, si riconosce nei due putti a rilievo sulla base della nicchia con la statua della *Giustizia*, mentre gli altri sotto la Fortezza, più massicci e tondi, sembran proprii del Tribolo [1].

Opera del Tribolo è il rilievo raffigurante la *Traslazione della Santa Casa* (fig. 146), che fra tutti gli altri del tempietto lauretano si distingue per il carattere pittorico, proprio ai disegni del maestro, e l'*Assunzione della Vergine* in S. Petronio di Bologna. Nell'opera bolognese il Maestro si spinge assai più in là verso il raggiungimento di un effetto di barocco pittoresco, ottenuto mediante gradazioni dal rilievo staccato, e quasi dal tutto tondo, sino al bassorilievo di stampo donatelliano, e pienamente raggiunto in quelle volute dinamiche di nuvole che trasportano la Vergine come entro spirali di fumo, saettando raggi all'intorno. In quel rilievo, il Tribolo, michelangiolesco nei tipi, prelude col gioco pirotecnico ai più audaci effetti berniniani, mentre nel rilievo della Santa Casa le figure troppo pesanti aderiscono al fondo di paese, come stagliate entro la roccia dei monti, lavorate a tutto tondo nel vivo del sasso, e troppo atticciate e grevi nelle proporzioni per raggiungere il libero effetto di movimento proprio alla composizione bolognese. Anche qui Michelangelo è modello allo scultore, specialmente nella figura atletica del giovane che sovrasta al caduto, e in tutte le teste giovanili tonde, ricciute; ma è un michelangiolismo di pratica, che non trova rispondenza nel vigor costruttivo, e spesso degenera in note veristiche di stampo popolaresco, quali la donna vizza con l'erculeo fantoccione sulle spalle e le vesti a materiali piegoline, o il gruppo degli oranti alle soglie della Santa Casa. Nel gruppo successivo d'uomo e di giovane, lo stampo michelangiolesco è evidente, ma scarsa è la vita, in quei corpi strascicanti il passo: e il vecchio scamiciato, che nell'altra metà del rilievo regge il corpo cadente del giovane ucciso sembra una parodia del tipo di Michelangiolo, calcato sopra uno stampo plebeo. Lo scul-

[1] Si è fatto anche più volte, per questa o quella parte del monumento, il nome di Girolamo Lombardo. Questi nacque a Ferrara nel 1505 o nel 1506, e, secondo il VASARI, fu scolaro di Andrea Contucci, ma non si capisce come potesse esserlo; nè la tradizione che fa Girolamo collaboratore del Tribolo nel monumento di S. M. dell'Anima, sembra facilmente sostenibile.

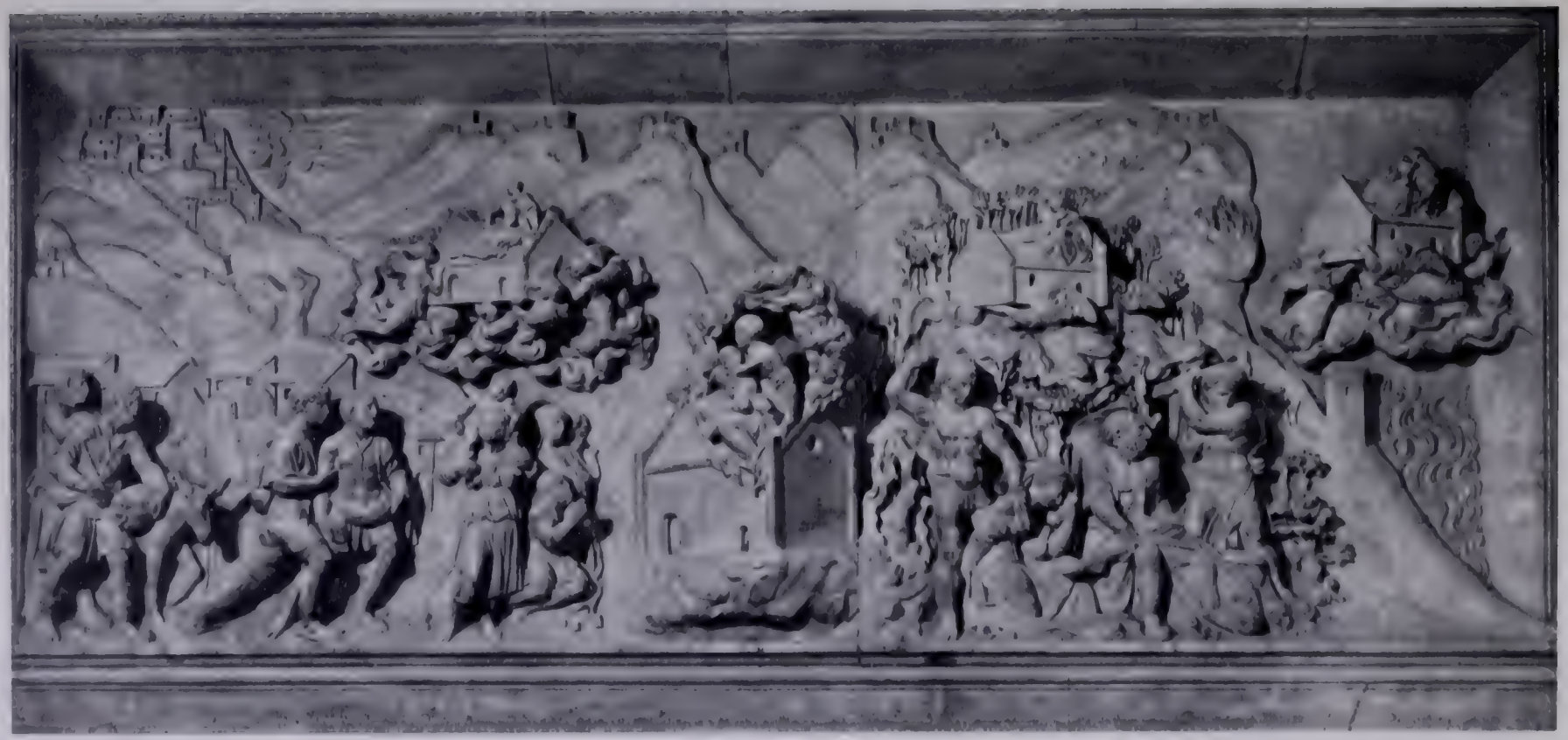


Fig. 146 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Tribolo: *Traslazione della Santa Casa.* (Fot. Alinari).

tore figura, nella parte sinistra della composizione, i fedeli che s'avviano verso la Santa Casa, per adorare la Vergine seduta sul letto col Figlio divino: in alto, sopra lo sfondo montano, la Casa di Maria, col gruppo sacro assiso sul tetto come sul coperchio di un'arca santa, portata dagli angioli verso la vetta di Loreto: nella parte a destra è figurato un miracolo: un giovane morto, e una donna in ginocchio sotto la spada del manigoldo: in alto passa, col carico divino, la Santa Casa, che si rivede più lontano inoltrare sopra le onde marine. Sebbene alquanto confuso, il rilievo si distingue in tutta la serie lauretana per la vivacità narrativa della rappresentazione nello svolgimento dei vari episodi: e lo scenario lontano, con le gradazioni sfumate, quasi seriche, del rilievo, forma uno sfondo di culmini sabbiosi, di mobile sabbia, ai gruppi umani staccati da essi per forti accenti d'ombra, specialmente a quello bellissimo della Vergine, che appare seduta col figlio gagliardo sul letto della Santa Casa, entro un alone di serafini, come alle soglie di una grotta, che dietro le scavi l'ombra e la rimbalzi, per contrasto, in un più vivido effetto di luce. Qui è tutta la virtù pittorica del Tribolo, come nei gruppi bellissimi degli angeli in alto, specialmente in quelli sopra le scene di supplizio, che sembran trascinare la Casa come arca santa sul filo di una viva corrente, tanto il moto delle figure nell'enfatico slancio è unito e aereo. Un filare di piante forma ghirlanda alla Casa di Betlemme, e ci richiama, come i velocissimi angeli trascinati dal volo, un'eco lontana, risuonante nei tempi nuovi, di motivi botticelliani. Negli altri gruppi, il movimento è più enfatico, più saltellante e barocco: e all'effetto barocco contribuiscono le nuvole attorte come criniere. Anche i flutti marini, che salgon dalle profondità verso l'ultimo gruppo a sinistra, completano l'effetto di movimento studiato dal pittore negli episodi del viaggio miracoloso.

I gruppi di madre e figlio sono tra le più belle creazioni di Niccolò Tribolo nella sua giovinezza: soprattutto quello della Vergine giunta alla meta, raccolta con il Figlio nel viluppo delle vesti di raso, entro un contorno elittico di cherubini e di nuvole, e l'altro di Maria che bacia il Fanciullo mentre gli angeli la portano verso Loreto a volo, gruppo ove par compendiarsi, nella serica forma, tutta l'eredità d'eleganze fiorentine, che il Maestro, spesso, nei suoi esordi, rude e popolano, era capace di raccogliere. È un crescendo di

moto e di slancio: dal primo gruppo a sinistra, scolpito in una massa compatta e tranquilla, al secondo e al terzo, ove l'enfasi di slancio del Fanciullo nell'abbraccio alla Madre riecheggia lo slancio degli angioli, e par traduca il soffio dell'aria sferzata dalla rapidità del volo.

Fig. 147 — Bologna, S. Petronio.
Tribolo: formella della porta a sinistra: *Giacobbe in lotta con l'Angiolo.*
(Fot. Alinari).

Abbiam già veduto il Tribolo nella metà a destra della composizione raffigurante lo *Sposalizio della Vergine,* in forme sciatte e plebee che contrastano con le classiche eleganze del Sansovino: e lo rivediamo nel gruppo di angioli sovrastante al *Transito della Vergine* nella Santa Casa, mirabile per l'impeto turbinoso che sospinge a volo sopra un arco di nubi e di raggi la catena delle quattro figure abbracciate sotto le forti volute dell'ali. La derivazione dall'opera

Fig. 148 — Bologna, S. Petronio. Tribolo: *L'Assunta.*
(Fot. Croci).

primitiva di Michelangelo è ancora evidente nelle massicce forme che la fantasia pittoresca del Tribolo, vede muoversi in un gioco fugace di ombre e di luci.

Il Tribolo si recò a Bologna per lavorare alla facciata del San

Fig. 149 — Bologna, S. Petronio.
Tribolo: formella della porta a sinistra, con *Loth fuggente da Sodoma.*
(Fot. Alinari).

Petronio, e a lui si ascrive la *Lotta di Giacobbe con l'Angelo* (fig. 147), ove nel giovane biblico è già il tipo michelangiolesco che si ripeterà nella figura di San Giovanni Apostolo presso la tomba della Vergine Assunta, in San Petronio stesso (fig. 148). Il quadro è composto, con molta semplicità, di due gruppi, nei quali le proporzioni atletiche di Giacobbe si urtano con quelle dell'angiolo minuscolo; e le montagne del fondo paesistico s'innalzano a ridosso delle figure.

In ogni modo, le forme di Giacobbe in lotta sono con molta forza costruite, e, nel profilo negli occhi, lampeggia la fierezza di Michelangelo.

Mirabile composizione, sempre tenuta in un piano superficiale, senza sfondo prospettico, è il rilievo di *Loth che fugge con le figlie da Sodoma* (fig. 149). Anche qui i profili gibbosi della montagna affiorano alla testa delle figure, ma, a differenza che nel campo precedente, il Tribolo trova un accordo perfetto tra curve di monti e curve di braccia, contorni di ali, contorni di vesti. L'immagine di Sara che, volgendo il capo, in atteggiamento raccolto, s'iscrive entro la curva delle montagne, è tra le più notevoli del Tribolo per espressione di eleganza stilistica e di forza etrusca.

Nell'altro rilievo di *Giuseppe in carcere che interpreta i sogni del panettiere e del coppiere di Faraone* (fig. 150), il Tribolo non è altrettanto riuscito a ottenere una linea di composizione chiara. Le figurine dei sogni nella zona superiore non trovano l'addentellato con le tre altre del primo piano ingombro; e anche fra le linee dei tre prigionieri non è accordo reciproco. Nella figura divincolata del giovane prigioniero che indietreggia è qualche reminiscenza del Laocoonte e una notevole morbidezza pittorica nei passaggi chiaroscurali.

Nello scolpire l'*Assunta*, all'interno di San Petronio (v. fig. 148 cit.), il Tribolo anticipa effetti di movimento barocco. Nel piano, la turba degli Apostoli, foggiata, come sempre da lui, sui tipi giovanili di Michelangiolo, si raccoglie intorno al basso sarcofago, che quasi scompare sotto l'ondata umana. Due di essi, abbracciati, contemplano Maria che sale; e le teste, tese in alto, sembran spiccarsi dai colli per la violenza del moto; s'allungano i corpi, nello sforzo di seguire la divina visione; e le linee dei drappi accompagnano tutto quello slancio, quell'enfasi senza nobiltà, quel teatrale impeto di gesti. Il Tribolo taglia all'ingrosso il sarcofago; scalpella larghe mani artritiche; ristampa tre volti a sinistra, uno dopo l'altro, nella stessa posa quasi orizzontale, con i lineamenti stessi, e spalanca ad arco le braccia del vecchio discinto, al centro della scena, come pallone che stia per innalzarsi da terra. In alto, i cherubini, in gruppo a piè della Vergine, dan di cozzo, guancia contro guancia, grossolani di lineamenti; e due angioletti idropici s'inginocchiano su nuvole di

sapone. Il marmo par diventi stucco nella Madonna ritorta a spira e nelle volute delle nubi da cui saettano raggi. Niccolò, che certo qui si valse di altri a scolpir gli angioli ventruti e gonfi, ha tenuto di mira, nel compor la visione di Maria ascendente nel cielo, un

Fig. 150 — Bologna, S. Petronio.
Tribolo: formella della porta a destra: *Giuseppe interprete dei sogni.*
(Fot. Alinari).

effetto pittorico d'ombre e di lumi, presentando, vero precursore del barocco, la Vergine in uno scoppio di luce, come di fuochi d'artificio.

Tra le opere maggiori del Tribolo son le fontane nelle ville di Castello e della Petraia. La *Fontana d'Ercole*, a Castello (figg. 151-153), rimane inferiore all'altra di *Venere*, per l'ornamentazione turgida e trita del fusto di sostegno tra i due bacini superiori, troppo vario d'aggetti e turgido di forme per intonarsi alla semplice purissima struttura della vasca. Dagli angoli di un basamento poligonale

Fig. 151 — Firenze (Dintorni), Villa Reale di Castello. Tribolo, Ammannati, Pierino da Vinci: *Fontana d'Ercole*. (Fot. Alinari).

Fig. 152 — Firenze (Dintorni di), Villa Reale di Castello.
Tribolo e Pierino da Vinci: particolare della *Fontana d'Ercole.*
(Fot. Alinari).

diviso a specchi, otto zampe artigliate staccano il piedistallo e altrettanti putti reggono con grazia di svariate movenze la coppa gigante, bellissima nella sua forma di aperto fiore. Nulla hanno degli angioletti idropici attorno all'*Assunta* di Bologna, questi nudi serici e flessuosi, con braccia snodate, volti illuminati da un timido sorriso, chiome a leonardeschi cincinni. Pierino da Vinci, collaboratore del Tribolo, non è qui dimentico della tradizione quattrocentesca, mentre nei quattro genietti di bronzo, che strisciano sull'orlo della seconda vasca ricciuti e agili, par emuli il Pontormo nell'affresco della villa di Poggio a Cajano. Bellissima è la vasca, dove il Tribolo minuzioso spiega fiorentine eleganze nella mirabile semplicità di sagome di un'enorme campanula col rovesciato orlo carnoso. Ma nel sostegno della seconda tazza lo scultore torna a smarrire la chiarezza elegante della tradizione architettonica fiorentina, a vedere il dettaglio piuttosto che l'insieme, suddividendo le superfici, spezzando le curve delle mensole michelangiolesche, cingendo il fusto di una ghirlanda di sorridenti genietti, eseguiti anch'essi dal collaboratore Pierino. Anche le sagome energetiche delle mensole interrotte da maschere contrastano con quel motivo di flessuosa grazia.

Fantasia ornamentale e architettonica eleganza tornano a fondersi nella seconda vasca, candida patera, cui quattro teste d'ariete, con l'agile curva delle corna, formano preziosi manichi. Nell'adornare le due tazze, di così rara e stupenda forma, il Tribolo ha sentito la necessità di rinunciare alla sovrabbondanza di cattivo gusto e di far dell'ornato un elemento di architettonico ritmo. Anche il balaustro adorno di flessuose mensole scanalate e di brevi ghirlande s'accorda con l'antica sagoma della vasca, nella sua corretta eleganza che arieggia alle forme classicheggianti dell'impero. Di qui si espande a foggia di corolla il piedistallo del gruppo bronzeo dell'Ammanati, e quattro puttini seduti gli forman ghirlanda.

Contemporaneo all'opera della fontana d'Ercole scolpita dal Tribolo per la villa reale di Castello fu certo un gruppo di *Efebo con urna sorretta da due putti* (fig. 154), composto per una fonte da Pierino da Vinci, non dal Tribolo cui è attribuito, e ora nel Museo del Louvre. I due genietti che aiutan l'efebo a reggere l'anfora sono gli stessi che sorridono nella fontana d'Ercole, con la tenerezza cerea dei corpi, le ciocche di seta serpeggianti, gli occhi dall'iride indicata

Fig. 153 — Firenze (Dintorni di), Villa Reale di Castello.
Altro particolare della *Fontana d'Ercole*.
(Fot. Alinari).

appena. Le sinuosità del barocco alleggeriscono il volume dell'anfora arrotondata, e nell'efebo il ricordo dei tipi giovanili di Michelangiolo appare trasformato da una visione di raffinata grazia, men pura che nell'opera di Andrea, leggermente presaga di artificiose eleganze, eppur squisita per movenze flessuose, gradazioni pittoriche di rilievo, vellutate morbidezze d'epidermide. Mirabile motivo ornamentale è l'acconciatura di nastri e di ciocche come frondi arricciate, casco fiorito alla testa di David michelangiolesco velato di grazie femminee.

Similmente ideata, ma più sobria nell'ornato, che in ogni suo elemento s'immedesima con la vita della forma architettonica, è la *Fontana di Venere* (fig. 155-156), da cui s'inalbera, armoniosamente concludendo il moto circolare del fusto, delle vasche, delle figure, il bronzo slanciato del Giambologna. Sirene e tritoni reggenti la base della seconda vasca suggeriscono, con i torsi e le teste incurvate, la conca svelta di una gola; i putti rotondi che trascinan festoni si bilicano sull'orlo inferiore della vasca con comica grazia, inarcandosi nel cavo della gola e animandola d'ombre e luci scherzose; il gemmeo anellone della seconda base, intagliato nel marmo con precisione di orafo, prende slancio da uno sguscio sottile, mentre sotto la fantastica ombrella che regge il piedistallo di Venere s'annidano nell'ombra genietti con braccia e ali spalancati e ne sbucano leoni bonari; e al fusto di colonna dan vita e risalto piccoli fauni suonatori a bassorilievo, festoni con sottili pendenti, maschere e putti appollaiati e zampe ferine. In quella festa decorativa, in cui risuona l'eco di voci donatelliane, non si notano le dissonanze che turbano la fiorita fonte di Ercole: dalla base al vertice la fontana di Venere segue le leggi di un istintivo e perfetto ritmo, in cui ogni parte della decorazione: fauni e sirene nel basso, e più su, per gradi, festoni, bucrani e zampe ferine, e fanciulli appollaiati sino alle mensole e alle maschere del piedistallo di Venere, segna una pausa nel ritmo ascendente delle masse leggiere.

Con questo capolavoro architettonico e scultorio, che accorda la sua grazia festosa e leggiera alle linee dei circostanti colli toscani, Niccolò Tribolo, seguace di Andrea Sansovino, prende posto tra i migliori rappresentanti della scultura fiorentina nella prima metà del Cinquecento. Quanto il Buonarroti abbia influito su questo maestro appare non solo da tipi improntati all'arte giovanile di quel

grande, ma anche dalla gran forza di rilievo che prendono le sue forme decorative, ad esempio nella base con aquile e festoni nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 157), dove l'impazienza del volto

Fig. 154 — Parigi, Museo della scultura nel Louvre.
Pierino da Vinci: *Efebo e putti con otre sulle spalle.*
(Fot. degli *Archives Photographiques*).

par frema nelle penne arruffate del petto, delle zampe, delle ali, nel ciuffo sulla fronte, in tutta la linea dei contorni, che corre allacciandosi in curve profonde da aquila ad aquila. Anche le sopracciglia dei

Fig. 155 — Firenze (Dintorni di), Villa Reale della Petraia.
Tribolo, Gian Bologna, Pierino da Vinci e Valerio Cioli: *Fontana di Venere.*
(Fot. Alinari).

Fig. 156 — Firenze (Dintorni di), Villa Reale della Petraia.
Particolare della *Fontana di Venere*.
(Fot. Alinari).

Fig. 157 — Firenze, Museo Nazionale. Tribolo: Base con ornati.
Fot. Alinari.

Fig. 158 — Firenze, Museo Nazionale. Tribolo: *Due Fiumi*.

leoni, rese con spirito grottesco, s'attorcono come serpentelli. Qualcosa dell'eredità leonardesca s'infiltra nelle forme staccate con mi-

Fig. 159 — Prato, Palazzo del Comune. Tribolo: *Stemma mediceo.* (Fot. Alinari).

chelangiolesco rilievo. La massa divien rocciosa, forte: s'anima di ombre sugli esempi di Michelangiolo.

Quanto a quel grande Maestro abbia guardato il Tribolo, di-

mostrano soprattutto i due *Fiumi* del Museo Nazionale di Firenze (fig. 158), che dei bozzetti di Michelangiolo riflettono l'impressionistica rapidità. Eppure anche qui s'infiltra il pittoricismo proprio ai maestri fiorentini della cerchia sansovinesca, tanto che le oblunghe teste chine, con le occhiaie in ombra e il gran cespo delle chiome, non stonerebbero di troppo presso altre di maestri veneti, quali il Vittoria. Destinati a una fontana, i due Fiumi dovevano veramente sembrar usciti dalle acque nel loro atteggiamento istantaneo e nella fluidità della forma grossamente abbozzata. Ma più che nelle altre opere del Tribolo si fondono i due principî plastico e pittorico in quel fiore di ornamentale eleganza (fig. 159) che è lo *Stemma mediceo* sospeso, tra due leggiere sansovinesche immagini, a un pilastro d'angolo del palazzo comunale di Prato; e nelle fontane di Ercole e di Venere, ove tra le volute alla Michelangiolo sboccia la sorridente grazia dei putti.

(D) DOMENICO AIMO, detto il BOLOGNA o il VARIGNANA e altri scultori del San Petronio a Bologna

1506. — Circa quest'epoca, attraverso nelle Terme di Tito in Roma il ritrovamento del famoso gruppo del Laocoonte. Fu bandito da Bramante un concorso per la migliore riproduzione del capolavoro. Domenico Aimo vi prese parte ed erano in gara con lui Baccio Bandini di Volterra, Alonso Berruguete di Valladolid e Jacopo Sansovino (v. VENTURI A., *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1896, pag. 104).

1510, 9 agosto — Sono pagate L. 10 a Maestro Domenico de' Jami da Varignana « scultori lapidum » per conto della Fabbrica di S. Petronio (v. GATTI ANGELO, *La fabbrica di S. Petronio*. Indagini storiche. Bologna, Regia Tipogr., 1889, pag. 98).

1510, 18 settembre — Sono pagate a Maestro Domenico de' Jami da Varignana « incissori lapidum pro finiendo figuram S.i Ambrosii » lire 22 (v. GATTI, op. cit., pag. 98). Si deve intendere che la figura di Sant'Ambrogio di Jacopo della Quercia doveva essere finita in qualche parte.

1510, 5 ottobre — Sono date a Maestro Domenico da Varignana « lapidum incissori pro finiendo figuram S.i Ambrosii », lire 28 (v. GATTI, op. cit., pag. 98).

1510, 26 ottobre — Portano questa data alcuni mandati a diversi scultori della porta maggiore di S. Petronio, fra i quali si trova Domenico da Varignana (v. GATTI, op. cit., pagg. 98-99).

1511, 15 novembre — In questo giorno furono messe al loro posto le statue della facciata di S. Petronio, fra le quali si trova il S. Ambrogio scolpito dal Varignana (v. SUPINO I. B., *La scultura in Bologna nel sec. XV*. Bologna, N. Zanichelli, 1904, pag. 64).

1511-1520 — Per questo lungo periodo, Domenico Aimo rimase in Loreto, ove lavorò insieme ad Andrea Sansovino (v. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, vol. I, pag. 151, alla voce « Aimo, Domenico »).

1514, 18 aprile — I conservatori della città di Roma con lettera del 18 aprile 1514 raccomandano ad Alberto, marchese di Mirandola, Domenico Bolognese che si reca a Carrara a far cavar marmi per scolpire la statua di Leone X (v. G. CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli stati Estensi*. Milano, tip. delle R. D. Camere, 1855, pag. 4; FRELLACI, *Photographie*

storico sulle diverse gite fatte a Carrara da Michelangelo Buonarroti, Massa, 1837, pag. 71).

1517, giugno — Si provvedono i marmi per le porte minori di S. Petronio di Bologna e si tratta con Bernardino da Milano e Jacopo Burnocca, scalpellino, per l'esecuzione del lavoro (v. A. GATTI, *La Basilica Petroniana*, Bologna, P. Neri, 1913, pag. 131).

1518, 20 novembre — Risulta che in questo giorno si iniziarono i lavori delle porte piccole di S. Petronio, secondo il disegno datone da Domenico da Varignana, e sotto la direzione di Arduino Arriguzzi (v. GATTI, *La fabbrica di S. Petronio*. (Indagini storiche), Bologna, 1889, pag. 102).

1519, 20 agosto — Sigismondo Bargeleso, con la cooperazione di Castorio da Milano e di Francesco da Como, assume l'incarico dell'esecuzione della porta minore di S. Petronio di Bologna, mantenendosi fedele al disegno del Varignana. L'esecuzione continua fino all'agosto 1520, epoca in cui vengono interrotti i lavori (v. GATTI, *La Basilica Petroniana*, cit., pagg. 131-132).

1520, 11 agosto — Arduino Arriguzzi difende l'opera della porta minore della facciata di S. Petronio, eseguita secondo il progetto di Domenico Aimo e sotto la direzione dell'Arriguzzi, in una lettera di risposta ad altra dei Fabbriceri, in biasimo (v. GATTI, *La Basilica Petroniana*, pagg. 315-317).

1526 — Dopo la morte di Andrea Sansovino, come narra il VASARI, il *Transito della Vergine* per la Santa Casa di Loreto fu terminato dal Bologna scultore. Il SERRAGLI dice che la storia fu finita nel 1526 e lavorata dal Bologna (cioè Domenico Aimo, detto il Varignana o il Bologna), insieme con Francesco da San Gallo, il Tribolo e Raffaello da Montelupo, per 795 ducati (v. *Le Vite*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, Firenze, S. C. Sansoni, 1879, con la nota 1).

1530 — L'artista fu chiamato nella sua città natale a compiere alcuni lavori nella Basilica di San Petronio (v. THIEME-BECKER, op. cit., vol. I, pag. 152, alla voce « Aimo Domenico ».)

1537 — Secondo il CAMPORI, op. cit., pag. 4, muore in quest'anno[1].

[1] Bibliografia su Aimo da Varignana e gli scultori cinquecenteschi in S. Petronio: LEANDRO ALBERTI, *Descrittione della Italia*, Venezia, Altobello Salicato, 1588, p. 329; SERRAGLI, *La Santa Casa abbellita*, Loreto, 1639, p. 92; G. A. BUMALDO, *Minervalia Bononiae*, Bononiae, Typis Hoeredis V. Benatij, 1641, p. 61; A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, per l'erede di V. Benacci, 1666, vol. I, pp. 618-679; LONGHI, *Guida di Bologna*, 1782, p. 229; Conte ANT. SAFFI, *Della vita e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese*, Bologna, 1832; V. DAVIA, *Le sculture delle*

* * *

Nel 1526, dopo la morte di Andrea Sansovino, Domenico Aimo, detto il Bologna o il Varignana, finì, secondo il Vasari, il rilievo del *Transito della Vergine* per la Santa Casa di Loreto, e vi ebbe a collaboratori, sempre secondo il biografo, Francesco da Sangallo, il Tribolo, Raffaello da Montelupo [1]. Ivi, nel grottesco milite che inginocchiandosi trova appoggio nel letto funebre, e in tutto il gruppo d'armigeri che fa ressa al limitare della stanza di Maria, si riconosce l'opera dell'Aimo, il più scadente fra gli aiuti di Andrea Sansovino a Loreto. Son corpi informi, plasmati con la vacua gonfiezza propria alla statua di *Leon X seduto in trono* (fig. 160), nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, viscida, gonfia, con occhi di rospo, braccia come vesciche, dita enormi con falangi che nell'indice della sinistra paion staccarsi, drappi flaccidi e pastosi, che lascian tuttavia trasparire certa abilità di lavoro nelle piegoline sbuffanti e schiumose fuor dai legami di nastro, sul petto del pontefice. Mole di grasso sfasciantesi, Leon X sporge dalla veste il piede al bacio dei fedeli, come il San

porte della basilica di S. Petronio in Bologna, Bologna, 1834; G. Guizzardi, *Le sculture delle porte della Basilica di S. Petronio in Bologna scolpite da eccellenti maestri de' secoli XV e XVI*, Bologna, Tip. della Volpe, 1834; A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, A. Mancini, 1834, vol. II, pp. 48 e 69; G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna*, Bologna, Tip. di S. Tommaso d'Aquino, 1835, pp. 98, 108-109; Frediani, *Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangelo Buonarroti*, Massa, 1837, p. 71; P. Lamo, *Graticola di Bologna*, Bologna, Tip. Guidi, 1844, pp. 39, 40; Michelangelo Gualandi, *Memorie intorno Properzia de' Rossi*, in *L'Osservatore*, Bologna, 1851; G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tip. della R. D. Camere, 1855, p. 4; D. Vaccolini, *Properzia de' Rossi*, Bologna, s. d.; A. Gatti, *La Fabbrica di S. Petronio* (Indagini storiche), Bologna, Regia Tip., 1889, pp. 98-99, 102; A. Venturi, *Il gruppo del Laocoonte e Raffaello*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889, p. 106; C. Cornelius, *Iacopo della Quercia*, Halle, W. Knapp, 1896, p. 128; F. Malaguzzi-Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899, pp. 183-192; E. Mauceri, *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, pp. 251-258; L. Weber, *San Petronio in Bologna*, Beiträge zur Beugeschichte, Leipzig, E. A. Seemann, 1904, pp. 32, 33, 34, 35, 38; A. Venturi, *Amico Aspertini*, in *L'Arte*, 1905; F. Malaguzzi-Valeri, *Aimo Domenico*, in *Thieme-Becker «Kunstler Lexikon»*, vol. I, 1907, p. 102; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IV, «La scultura del Quattrocento», Milano, 1908; L. Sighinolfi, *Niccolò Tribolo e le sculture delle porte minori di San Petronio*, in *Resto del Carlino*, 30 gern. 1910; C. Ricci, *Girolamo da Treviso*, in *Arte nostra*, a. I, 1910; G. Rigoni, *Alfonso Lombardi a Bologna*, in *Rivista d'Arte*, a. VII, 1910, n. 5-6; I. B. Supino, *La scultura in Bologna del secolo XVI* (Ricerche e studi), Bologna, N. Zanichelli, 1910, pp. 66, 67, 68, 69, 70, 71; A. Gatti, *La Basilica Petroniana*, Bologna, P. Neri, 1913, pp. 131, 132, 315-317; I. B. Supino, *Le sculture delle porte di S. Petronio in Bologna*, illustrate con documenti inediti, Firenze, Ist. Micrografico Italiano, 1914, pp. 4, 5, 21, 22, 29, 30, 31, 71, 103, 114.

[1] Tre sole mani si distinguono nel rilievo.

Pietro nella basilica romana; e par trasporti nel pigro gesto e nella disfatta e repugnante sensualità delle sue viscide carni l'atteggiamento imperioso e ascetico dell'antica statua. Senza volerlo, marcando l'impronta della propria sciatta e molle maniera sui tratti fisionomici di Leon X, il Varignana ci presenta una caricatura feroce del papa umanista. Così egli deforma le sue grottesche figure nel *Transito della Vergine* a Loreto. Gli atteggiamenti di queste figure son goffi; le gambe, nel moto sgangherato del passo, si disegnano sbilenche e piatte, con muscoli come palle e tendini a corda; i dorsi s'ingobbano: la nullità artistica è assoluta. Come nella flaccida immagine di Leone X, che sembra una parodia dell'arte imperante in Roma al tempo di Raffaello [1], in questo gruppo del Transito il Bologna ci si mostra artefice dozzinale, che porta nelle sue opere la più grossolana pratica di mestierante dell'arte.

Domenico Aimo si trovava in Roma sin da quando, rinvenutosi nelle Terme di Tito il gruppo del Laocoonte, fu bandito da Donato Bramante un concorso per la miglior riproduzione dell'opera famosa [2]. A questa gara prese parte, con Zaccaria Zacchi di Volterra, Alonzo Berruguete di Valladolid e Jacopo Sansovino, anche Domenico De' Janni da Varignana. Nel 1510 era tornato a Bologna, ove finì in qualche trascurabile parte [3], per San Petronio, una statua di *Sant'Ambrogio* di Jacopo della Quercia, collocata il 18 novembre di quell'anno sulla fronte della chiesa entro l'arco ove torreggiano la Madonna di Jacopo e il San Petronio [3]. A Bologna fu anche affidato al Varignana il compito di preparar disegni per le porte minori di San Petronio, da eseguirsi sotto la direzione di Arduino Arriguzzi. I lavori furon sospesi in seguito a critiche acerbe, che

[1] A Venturi, *Il Laocoonte e Raffaello*, in *Arch. st. dell'Arte*, II, 1889.

[2] I B. Supino, *Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna*, 1914.

[3] Il Supino (*Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna illustrate con documenti inediti*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano Edit., 1914) vide nella statua di Leon X prevalere « i caratteri dell'arte prima dell'artefice, che con lo studio delle opere di Jacopo della Quercia era riuscito a creare il suo Sant'Ambrogio, non indegno di stare accanto alle solenni figure dell'insigne maestro di Siena ». E il Sant'Ambrogio fu indicato (tav. XXV) opera di Domenico da Varignana, mentre il Lamo, nella *Graticola di Bologna*, indicò di questo scultore il San Petronio. Il Longhi, nella *Guida* (1782), attribuì tutte tre le statue a Jacopo della Quercia; e il Bianconi (*Guida del forestiere*, I, ed.) ripetè l'errore, che corresse nella 2ª ed. del 1835 attribuendole tutte tre a Jacopo. Il Supino, non bene interpretando il documento: *pro finiendo figuram Sancti Ambrosii*, ritenne di Domenico da Varignana il Sant'Ambrogio stesso. Ma il *pro finiendo* ne avverte che la statua, compiutissima nel davanti da Jacopo stesso, di cui riflette tutta l'energia, deve essere stata per Domenico da Varignana soltanto appianata da tergo.

fan scattare l'Arriguzzi in una lettera di autodifesa. « Da che se comenzo » egli scrive, « a mettere dite pilastrade in opera s'è svegliato tanti architetori che non auria creduto ne fosse tanti in tutto il

Fig. 160 — Roma, S. Maria in Aracoeli.
Domenico Aimo da Varignana: *Statua di Leone X.*
(Fot. Anderson).

mondo. E d'ogni parte preti, frati, artexani, contadini, maestri de schola, mondadori, scudelari, fuxari, facchini, e fino a quelli da l'acqua (si) mostrano architetori e dicono el suo parere. Per questo non maraviglio che chi fa la ca' in piazza chi la vole alta e chi

basa... ». « E dice » (l'Autore dello scritto anonimo, che rappresentò a Bologna la reazione al sentimento artistico), dice male di Domenico da Varignana, che secondo l'Ariguzzi, « ne l'arte de la scoltura è numerato fra i buoni e quasi perfetto, a laude de la nostra patria donde lui si chiamava Domenicho da Bologna ». Fatto è che, contrariamente a quanto si legge nel *Künstlerlexikon Thieme e Becker*, Domenico non tornò più a lavorare nella sua città natale, o, se vi tornò, fu agli ordini del Lorenzetto. Anche l'Ariguzzi non ebbe più la direzione del lavoro per le porte minori, affidata ad Ercole Seccadanari, scultore e architetto della fabbrica di San Petronio.

ERCOLE SECCADENARI

1521, 2 luglio — Vengono pagate ad Ercole Seccadenari, dalla Fabbrica di S. Petronio, lire 20 pro faciendum modulum ligneum ad alteram de portis anterioribus. (Mandati della Fabbrica di S. Petronio) (v. GATTI, *La Fabbrica di S. Petronio*. (Indagini storiche), Bologna Regia Tipografia, 1889, pag. 107).

1523, 12 dicembre — Vengono pagate L. 18, soldi 5 ad Ercole Seccadenari per il modello della porta piccola di S. Petronio di Bologna. (v. GATTI, l. cit., pag. 110).

1523 (?) — Nella Miscellanea II dell'Archivio di S. Petronio vi è, senza data, un foglio scritto e firmato da Ercole Seccadenari, contenente il suo parere sui disegni dati per la fabbrica da Baldassarre da Siena. Loda assai questi disegni per la fantasia e la ricchezza dell'ornato, ma soggiunge che « sechondo al parer mio non sono al proposito a judicio de li architeti de Bolognia perche non ano conformità con la forma d'eso edificio ». I disegni furono mandati dal Peruzzi alla fabbrica di San Petronio nel 1522 e nel 1523 (v. GATTI, l. cit., pag. 111).

1524, 23 marzo — Si pagano L. 10 ad Ercole Seccadenari il modello e le misure da lui date per le porte piccole di S. Petronio (v. GATTI, l. cit., pag. 110).

1524, 28 settembre — È data ad Ercole Seccadenari la prima mensualità di lire 15, quale compenso per la carica che egli ha, di « inginiero de la Fabrica ». (Giornale e Mandati dell'Archivio di S. Petronio, v. GATTI, l. cit., pag. 110-111).

Fig. 161 — Bologna, S. Petronio.
Ercole Seccadenari: formella della porta a sinistra con *Isacco benedicente Giacobbe.*
(Fot. Alinari).

1525, 25 novembre — Vengono pagate ad Ercole Seccadenari L. 14, scudi 12, « pro sibilla per eum sculpta » (Mandati dell'Arch. di S. Petronio) (v. GATTI, l. cit., pag. 112).

1530, 17 dicembre — Ercole Seccadenari viene ammesso come architetto della Fabbrica di S. Petronio con la mercede di L. 15 mensili vita natural durante. (Documenti dell'Archivio di S. Petronio) (v. GATTI, l. cit., pag. 113).

1531, 30 dicembre — Ercole Seccadenari si dimette dall'Ufficio d'Ingegnere; la cosa però non ebbe seguito, poichè egli continuò a prestare l'opera sua in tale qualità fino alla morte (Documenti e Giornale dell'Arch. di S. Petronio) (v. GATTI, l. cit., pag. 113).

1540, 30 gennaio — È pagata in questo giorno l'ultima mensualità d'Ercole dalla Fabbrica di S. Petronio (Giornale dell'Arch. di S. Petronio) (v. GATTI, l. cit., pag. 114).

1540, 18 marzo — La morte del Seccadenari è anteriore a questa data, in cui gli succede, come ingegnere della fabbrica, Giacomo Ranuzzi (v. GATTI, *La Basilica Petroniana*, Bol. Neri, 1913, pag. 133).

* * *

Il successore dell'Arriguzzi nell'ufficio di dirigere il lavoro delle porte minori del San Petronio, Ercole Seccadenari, discorrendo dei disegni di Baldassare Peruzzi per la fabbrica della chiesa, molto li

Fig. 162 — Bologna, S. Petronio.
Ercole Seccadenari: *San Giovanni*, nella lunetta della *Pietà*, porta a destra.
(Fot. Alinari).

lodò « per la fantasia e la ricchezza dell'ornato », ma non li trovò a proposito, perchè non conformi « con la forma di esso edificio ». Egli comprese che, a riscontro della porta maggiore di Jacopo della Quercia, tutto doveva avere certa corrispondenza, e adattò i rilievi entro spazî gotico fioriti. Così fece anche per una Sibilla, da lui stesso scolpita e come sbalzata in metallo, guardando a Jacopo della Quercia prototipo. Ma nel rilievo raffigurante *Isacco che benedice Giacobbe invece di Esaù*, il Seccadenari (fig. 161), torcendo, per conformarsi alle sculture di Jacopo, la goffa figura d'Isacco nel groviglio dei drappi, non riesce a costruire lo spazio, e in un insieme confuso agglomera corpi di modellato informe, grossolano. Altra opera certa del Seccadenari è il *San Giovanni* nella lunetta col *Cristo morto sorretto da Nicodemo* (fig. 162). Egli che aveva disegnato la lunetta studiando rapporti cadenzati di linee, al modo emiliano, tra la curva del San Giovanni e la curva del Cristo morto, ci diede nella figura dell'Apostolo la miglior prova dell'arte sua per il contorno armonioso e il mosso panneggio. La debolezza del modellatore si vede pur qui nella forma delle membra, nella chioma amalgamata e nell'atteggiamento cascante illanguidito.

AMICO ASPERTINI

1474 — Nasce in quest'anno da Giovanni Antonio di Guido.

1500-1503 — Studia nelle grotte a Roma, ed eseguisce lavori in S. Pietro e nella Rocca di Civita Castellana.

1510, 27 novembre — Nei Conti della Fabbrica di S. Petronio si trova la seguente notizia a questa data.....

..... Amicho pictori libr. quindecim bon. et hoc pro manifactura unius profete pro porta magna Sancti Petronj. (Secondo il MALAGUZZI, sarebbe il Profeta lasciato incompiuto da Jacopo della Quercia, secondo il SUPINO, sarebbe il Mosè, posto al sommo dell'arco.

1514, 11 agosto — Vengono affidati, a « Maestro Amico dipintore », due rilievi per le porte di San Petronio :« uno, in lo quale li à fare la instoria di Jacob quando che comandò a li soi fioli che dovesseno sepelire soa madre ».

« ..... un altro quadro in lo quale li ha a fare la instoria quando che

Fig. 163 — Bologna, S. Petronio.
Amico Aspertini: formella della porta a destra con *Giuseppe gettato nella cisterna.*
(Fot. Alinari).

li fratelli de Joseph, fioli di Jacob, presono el ditto Joseph e getonlo in la cisterna ».

1516, 25 — Sembra che almeno due volte in questo periodo di tempo Amico tornasse a Roma (v. C. Ricci, op. cit.).

1524 — Fa un disegno di orologio per la chiesa di San Petronio.

1526, 24 maggio — « L. 5 a Maestro Amico pittore per mercede d'opre di scultura nelle porte piccole ». Cioè nelle porte piccole di S. Petronio in Bologna.

1526 — S'impegna a scolpire il *Cristo morto con Nicodemo* per una delle porte minori di S. Petronio.

1529 — Il Vasari ricorda che Amico Aspertini fece insieme ad Alfonso Lombardi un arco trionfale presso la porta del Palazzo Pubblico di Bologna, in occasione dell'arrivo di Clemente VII e di Carlo V.

1530 — Amico riscuote il denaro dovutogli in pagamento del *Crocifisso con Nicodemo*, che egli aveva eseguito per una delle porte minori di S. Petronio.

1552 10 novembre — Morì in quest'epoca, secondo TORETTI, e fu sepolto, secondo ORLANDI, nella chiesa de' Carmelitani di S. Martino Maggiore.

* * *

Amico Aspertini pittore si applicò anche alla scultura, e lavorò nel lunettone della porta minore a destra della facciata il grande

Fig. 164 — Bologna, S. Petronio.
Amico Aspertini: altra formella della porta [illegible] [illegible]
(Fot. Alinari)

rilievo a tutto tondo con *Nicodemo nel marmo che sostiene il Crocifisso* (fig. 162), fra la Vergine del Tribolo e il San Giovanni del Sercadenari. Il debole e capriccioso pittore non sa architettare il gruppo

mediano, digiuno, qual'è, di esperienza plastica: modella con la facilità con cui dipinge, disperdendo nel gruppo stesso ogni senso della consistenza delle forme, ottenendo un trasandato, superficiale effetto pittorico. Ogni nobiltà compositiva vien meno al gruppo tragico del Cristo, che si sfascia tra le braccia di Nicodemo, maschera di plebeo camuffato all'orientale. Giovanni Apostolo del Seccadenari e Maria dolente del Tribolo si dispongono di qua e di là dal gruppo, come ai lati d'una croce: Giovanni incurvato sul puntello d'un tronco d'albero, la Vergine eretta in posa neghittosa. Le teste di Cristo e di Giovanni si corrispondono anche nel loro chinarsi arcuato, quella di Nicodemo è come guasta dallo scalpello, che rompe, scheggia, infossa; le pieghe or cadono a cerchi, ora in infossature angolari pesanti, di piombo.

Meglio l'Aspertini modella l'altorilievo di *Giuseppe gettato nella cisterna* (fig. 163), sebbene anche qui riappaia l'illogicità della sua maniera in quelle tre figure che si dan di cozzo, e nel groviglio confuso delle braccia, prodotto da movimenti sgangherati. Lo stesso dissidio si nota nell'altorilievo dei *Fratelli che vendono Giuseppe* (figura 164), tra lo sciatto gruppo a destra e il gruppo a sinistra di giovane col cavallo, copiato da uno dei Dioscuri.

FRANCESCO DA MILANO

1509 — A quest'anno, secondo il Supino, risalgono le prime notizie della presenza di Francesco da Milano in Bologna, il Francesco, che lavorava nel 1509 in S. Petronio le basi e i capitelli per la finestra d'una cappella, il nostro artista (v. Supino, *Le Sculture delle Porte di S. Petronio in Bologna*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1914, pag. 54).

1514 — Secondo il Supino, op. cit., pag. 54, il Francesco che lavora in quest'anno in S. Petronio di Bologna alla base e al capitello del pilastro « verso lo datio del vino » è forse Francesco da Milano.

1525 — Sulla fine di quest'anno, secondo il Davia, Francesco da Milano si trovava in Bologna insieme a suo fratello (v. Supino, op. cit., pag. 24).

1525, 23 dicembre — Francesco da Milano viene compensato dalla Fabbrica di S. Petronio per un angelo da lui scolpito (v. Archivio di S. Petronio; Giornale XIX per la Fabbrica, carte 150; Supino, op. cit., pag. 54).

1526, 27 gennaio — Francesco viene compensato dalla Fabbrica di S.

Petronio per un altro angelo da lui eseguito (v. Archivio di S. Petronio; Giornale XIX per la Fabbrica carte 153; SUPINO, op. cit., pag. 54).

1526, 2 giugno — Risulta dall'Archivio di S. Petronio un pagamento di lire 10 e soldi 19, fatto in quest'epoca a « Francesco scultore »...., a conto del quadro (v. Archivio di S. Petronio; Giornale XIX per la Fabbrica c. 164; SUPINO, op. cit., pag. 54).

* * *

Anche Francesco da Milano, lavorando in vicinanza del Tribolo in San Petronio, si studia di dare a qualche profilo il modulo miche-

Fig. 165 — Bologna, S. Petronio.
Francesco da Milano: formella della porta a destra con l'*Arresto di Simone*. (Fot. Alinari).

langiolesco nel rilievo dell'*Arresto di Simone* (fig. 165): composizione caotica di figure sbozzate da rozzo tagliapietra, che si compiace di ripetere un tipo di maschera nei volti di vecchi con barbe fiammanti: accozzaglia di ciechi nati.

Nell'altro rilievo rappresentante la *Coppa nascosta, per ordine di Giuseppe, nel sacco di Beniamino* (fig. 166), Francesco da Milano si solleva alquanto: determina meglio le figure, staccandole le une

Fig. 166 — Bologna, S. Petronio.
Francesco da Milano: formella della porta a destra con la *Coppa nascosta per ordine di Giuseppe*.
(Fot. Alinari).

dalle altre, falcandone i corpi nel primo piano, per allontanarle dalle figure grandi, anzi maggiori, appiccicate sul fondo. In questo movimento dello staccato, come nel tipo del vecchio a destra in secondo piano, lo scultore lombardo si studia di conformarsi, con i suoi rustici mezzi, ai grandi modelli di Jacopo della Quercia.

GIROLAMO DA TREVISO

Prima che, sulla fine del novembre 1525, a Girolamo da Treviso pittore fosse allogata la decorazione della cappella di Sant'Antonio

Fig. 167 — Bologna, S. Petronio.
Girolamo da Treviso: formella della porta a destra con la *Presentazione a Giacobbe delle spoglie insanguinate di Giuseppe*.
(Fot. Alinari).

in San Petronio, il 19 agosto di quell'anno, a lui, era assegnata parte dell'opera scultoria per le porte minori di quella chiesa, ed era dato pagamento « a Geronimo trevisan schulptore per conto de uno quadro novamente comenzato ». Da altri documenti rintracciati dal Supino si apprende che il quadro stesso recava « la istoria quando li fioli di Jacob portano la veste de Ioseph insanguinada a suo padre Jacob ».

Oltre che per questo rilievo, il Supino produce documenti del patto tra i fabbricieri e Girolamo, circa il prezzo di scultura da farsi di Sibille e di storie: « per ciascuna sibilla scudi quattro, per ogni quadro scudi dodici ». Il Supino gli attribuisce altri due quadri, rappresen-

Fig. 168 — Bologna, S. Petronio.
Girolamo da Treviso: formella della porta a destra con il *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino.*
(Fot. Alinari).

tanti il *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino*, e *I due fratelli che intingono la veste di Giuseppe nel sangue dell'agnello ucciso.*

Anche Girolamo da Treviso sembra prendere a modello il Tribolo, pur serbando caratteri suoi propri nel fare classicheggiante delle figure composte, dignitose dei *Fratelli di Giuseppe che ne presentano a Giacobbe le spoglie insanguinate* (fig. 167). La modellatura è corretta, armonico il movimento delle pieghe. Questa grande cor-

rettezza vien meno al rilievo, che gli è attribuito, del *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino* (fig. 168), specie alle figure di fondo, dove lo stampo grossolano dei lineamenti e certi tipi di maschera fanno pensare alla collaborazione del Seccadenari. Notevole invece è il gruppo delle figure curve con sacchi, isolate da uno scudo,

Fig. 169 — Bologna, S. Petronio.
Girolamo da Treviso: formella della porta a destra con *I fratelli che tingono nel sangue di capretto la veste di Giuseppe.*
Fot. Alinari.

la cui concavità concorda col movimento del gruppo. Nel rilievo, pure attribuitogli, dei *Due fratelli che tingono col sangue d'un capretto la veste di Giuseppe* (fig. 169), l'artista veneto ci dà il suo capolavoro di plastica, coordinando la composizione curvilinea alla cavità mediana del fondo, dove il movimento delle rocce produce effetti di colore per varietà di ombre. Tutta la finezza del modellato di Girolamo da Treviso si spiega nel torso nudo del giovane proteso di slancio e plasmato con squisita sensibilità pittorica.

GIACOMO SCILLA o SILLA DE' LONGHI

Giacomo Scilla o Silla de' Longhi, che lavorò a Nonantola l'Arca di San Silvestro, giunse a Bologna sul principio del 1567.

Fig. 170 — Bologna, S. Petronio.
Giacomo Scilla: formella della porta a destra con l'*Incoronazione della Vergine*
(Fot. Alinari).

Ricevuta l'allogazione di rettangoli con rilievi di figure per le porte di San Petronio, andò a Carrara a fornirsi dei marmi necessari all'opera, e, nell'anno successivo, compì due quadri, uno della *Trasfigurazione*, l'altro della *Coronazione della Madonna* (fig. 170). Altri tre, della *Flagellazione* (fig. 171), della *Visitazione* e del *Presepe*, eseguì nel 1569. Fu quindi a scalpellare in Roma.

Lombardo, si distingue fra gli scultori delle porte di San Petronio

Fig. 171 — Bologna, S. Petronio.
Giacomo Scilla: formella della porta a destra con la *Flagellazione di Gesù*. (Fot. Alinari).

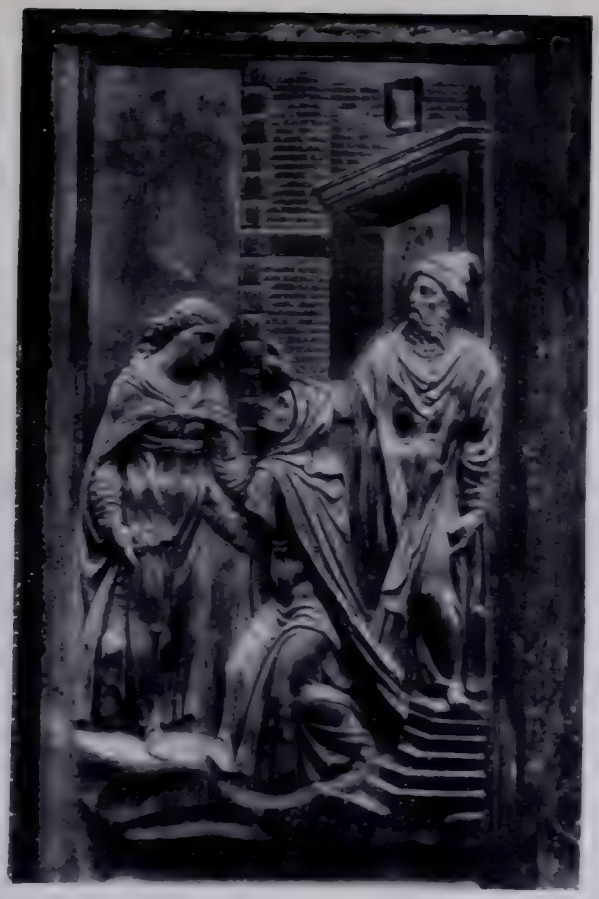


Fig. 172 — Bologna, S. Petronio.
Giacomo Scilla: formella della porta a sinistra con la *Visitazione*. (Fot. Alinari).

Fig. 173 — Bologna, S. Petronio.
Giacomo Scilla: formella della porta a sinistra con la *Nascita di Gesù*. (Fot. Alinari).

Fig. 174 — Bologna, S. Petronio.
Giacomo Scilla: formella della porta a destra con la *Trasfigurazione*. (Fot. Alinari).

per il modellato metallico delle figure costrutte a fatica e per il meccanico particolarismo dei fondi, come può vedersi nella scena della *Visitazione* (fig. 172), in quei filari di mattoni nel fondo, tirati con la riga. Nell'altra formella della *Natività di Gesù* (fig. 173), è qualche gentilezza nella figura di Maria adorante: ma la composizione rimane slegata, puerile. Finchè, nell'*Incoronazione della Vergine* e nella *Trasfigurazione* (fig. 174), le asprezze del modellato metallico, che mostrano la tarda tradizione omodeesca lombarda, si uniscono a tale povertà artistica da indurci a sorvolare su questo ordinario scalpellino.

TEODOSIO DE' ROSSI

Teodosio de' Rossi bolognese, ricordato dal Lamo, eseguì un ritratto nella sepoltura di Gian Giacomo Grati ai Servi, oggi sulla porta che conduce nel chiostro attiguo alla chiesa dei Servi a Bologna; scolpì il monumento a Teodosio Poeti in San Domenico di quella città, e, nel Palazzo Pubblico, « le quattro figure più grandi che in naturale fatte di stucco finto di marmo, le quali sono più che di mezzo rilievo e servono per quattro termini, due da ogni banda della cappella con belli abiti all'antica ». Nè il monumento del Poeti, nè le quattro statue, oggi si conservano; ma in San Petronio, nelle porte, rimane il rilievo, da lui eseguito nel 1569, di un « quadro de marmore Carara con la hystoria della piscina dentro, posto in opra su la porta della chiesa verso l'hospetal della morte ».

Lo scultore nel 1596 fu annoverato fra i membri della Società dei Bambasari come pittore; nel 1599, e quindi nel 1609 e nel 1613, fece parte del Consiglio della Società dei pittori, della quale fu tra i Massari nel 1605. Tra i più equilibrati maestri decoratori delle porte di San Petronio, v'è Teodosio de' Rossi, compositore della scena di *Cristo alla probatica piscina* (fig. 175), ove egli dà alle sue figure garbo raffaellesco, e dal raffaellismo par trarre il bilanciamento dei due gruppi nel primo piano, la costruzione spaziale del fondo, il ritmo sicuro che lega i gruppi del primo piano all'angiolo che, scendendo dall'alto, ne disegna il vertice. Lontano dalla facilità di me-

stiere di tanti altri scalpellini in San Petronio, questo scultore, sobrio e semplice nei gesti, pone ogni cura nel definire i lineamenti,

Fig. 175 — Bologna, S. Petronio.
Teodosio de' Rossi: formella della porta a sinistra con *Cristo alla Piscina.*
(Fot. Alinari).

ove sono talvolta tracce di tipi michelangioleschi, e nel comporre le pieghe, che bene s'adattano al movimento dei corpi.

LAZZARO CASARIO

Lazzaro Casario fece per la facciata del San Petronio, il 3 agosto 1568, « uno quadro de marmore per la fazada del Batesimo di Cristo », e il 4 febbraio 1569 ne compì un altro, che il Supino identifica in quello del *Miracolo di Cristo che risuscita una fanciulla* (fig. 176). Nello scultore si riconosce quel Lazzaro Casario che fece il

sepolcro di Vianesio Albergati iuniore, già nella chiesa di San Francesco, per la quale, dice il Supino, riordinò, pure nel 1590, l'altar maggiore, di patronato dei Guastavillani.

Lazzaro Casario, che nel *San Procolo* della chiesa di San Do-

Fig. 176 — Bologna, S. Petronio.
Lazzaro Casario: formella della porta a sinistra con un *Miracolo di Gesù*.
(Fot. Alinari).

menico, inguantato nella corazza confusa con la muscolatura del corpo (fig. 177), si avvicina a Prospero Clementi da Reggio per classicismo accademico appena tocco da influssi michelangioleschi, quando si applica alla decorazione di San Petronio dimentica ogni correttezza di modellatore nelle figure impalate, con drappi come appesi ad attaccapanni, e mostra un'assoluta inesperienza delle leggi del rilievo, lasciando che il baldacchino, nel miracolo della *Guarigione d'una malata*, si sposti fuor dall'asse del letto su cui dovrebbe cadere,

e le figure di fondo s'incollino alla parete. Tale assoluta inesperienza di gradazione del rilievo, che impaccia lo scultore, infonde una strana

Fig. 177 — Bologna, S. Domenico. Lazzaro Casario: *Sepolcro Volta.* (Fot. Alinari).

Fig. 178 — Bologna, S. Petronio. Lazzaro Casario: formella della porta a destra con il *Battesimo di Gesù.* (Fot. Alinari).

impronta arcaica a questa composizione, come all'altra del *Battesimo*, con nubi a budella, acque a serpi, raggi a spire metalliche (fig. 178).

ZACCARIA DA VOLTERRA

1516 — Andò a Bologna e « la Signoria gli fece di provisione scudi 6 il mese per lavorare in San Petronio le figure dentro e fuora alle porte... ». (MILANESI, commenti alle *Vite*, Ed. Sansoni, vol. IV, pag. 548).

1519 — S'accordò con Pietro Torrigiani « fiorentino abitante a Londra di avere la condotta e spesa e ducati sessanta l'anno per quattro anni ».

1524, 3 marzo — È ricordato come « scultore di figure in Santo Petronio ».

1525, 14 ottobre — Riceve lire centonovantotto, soldi quindici e denari sei dalla fabbrica di San Petronio « per sua mercede de' lavoreri e opere per lui datte per la fabrica, zoè per lo architravo, Sibille e modelli ».[1]

* * *

Negletto compositore fu Zaccaria da Volterra nelle *Storie di Cristo* entro formelle della porta a destra (figg. 179 a 185), come in

Fig. 179 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a destra, con la *Lavanda dei piedi agli Apostoli*.
(Fot. Alinari).

una figura di *Sibilla* (fig. 186). Stampate sopra uno stesso schema sono in tutti i rilievi le teste, con zigomi sporgenti e ruvidi lineamenti, sconnesse le figure, sgangherati i movimenti, come si vede nel *Bacio di Giuda*, in quel cozzo di due teste su corpi sfuggenti. È un tagliapietra ordinario, che, secondo il Vasari, lavorò di terracotta e derivò da Baccio da Montelupo, del quale veramente non si

[1] SUPINO, *Le porte di S. Petronio*; UMBERTO ROSSI, *Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra*, in *Arch. Storico dell'Arte*, a. III, 1890.

Fig. 180 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a destra, con il *Cenacolo*.
(Fot. Alinari).

Fig. 181 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a destra, con *Noli me tangere*.
(Fot. Alinari).

Fig. 182 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a destra, con il *Bacio di Giuda.*
(Fot. Alinari).

Fig. 183 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a destra, con *Gesù trascinato davanti al tribuno.*
(Fot. Alinari).

Fig. 184 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a sinistra, con *Cristo nell'Orto*.
(Fot. Alinari).

Fig. 185 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: formella della porta a sinistra. *Maria Maddalena addita [illegible]*.
(Fot. Alinari).

Fig. 186 — Bologna, S. Petronio.
Zaccaria da Volterra: *Sibilla*.
(Fot. Alinari).

scorgono tracce, se non forse in certa fluidità di drappi, tendente, tuttavia, piuttosto verso una superficiale visione calligrafica che non verso i modi pittorici di quel maestro. È tra gli infimi maestri scalpellatori delle porte del San Petronio.

(*E*) FRANCESCO DA SANGALLO

1494, 1 marzo — In quest'anno nacque Francesco da San Gallo, figlio di Giuliano Giamberti, a Firenze (v. CLAUSSE GUSTAVE, *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs*, Paris, Ernest Leroux, 1900-1902, vol. III, pag. 140; VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pag. 287, nota 3).

1506 — Francesco vien condotto a Roma dal padre, che si era stabilito in questa città (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 140).

1522, 12 febbraio — Viene stipulato un contratto tra i fabbriceri della Chiesa d'Or San Michele e Francesco da San Gallo, relativo alle statue che questi doveva fare per il secondo altare della Vergine (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 155).

1522 — Francesco riceve commissione di riprodurre Giovanni delle Bande Nere. La medaglia reca sul recto la scritta: JOANNES . MEDICES . DVX . FORTISS . MDXXI; e sul taglio del busto: FRANC . SANGALLIVS FACIEB. e un fulmine alato (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. 225-226; VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 625, 406).

1523 — Probabilmente in quest'anno Francesco da San Gallo si trovava a Loreto (v. CLAUSSE, op. cit., p. 145).

1526 — Il SERRAGLI fissa a quest'epoca il momento in cui fu terminato il bassorilievo della Santa Casa, raffigurante la *Morte della Vergine*, nel quale avevano collaborato il Bologna, il Tribolo, Raffaello da Montelupo e Francesco da Sangallo (v. CLAUSSE, op. cit., p. 145; VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 520, nota 1).

1526 — Francesco, mentre si trovava alla Santa Casa, veniva chiamato a Viterbo da Antonio da San Gallo il giovane, per dare l'opera sua d'architetto nel sorvegliar la posa del grande soffitto della chiesa di Nostra Signora della Quercia (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 154).

1526 — Porta questa data il gruppo di Vergine, Bimbo e Sant'Anna, opera di Francesco nella chiesa d'Or San Michele (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 160).

1528 — L'artista in quest'anno è a Prato per rifare i vecchi bastioni e per edificare i nuovi. (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 160; VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 289, nota 5).

1529 — È chiamato *Capo Maestro generale* delle fortificazioni di Pistoia. (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 160; VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 289, nota 5).

1530 — Racconta il VASARI, nella vita di Andrea dal Monte Sansovino, a proposito della Basilica di Loreto: « Nella facciata dinanzi ordinò in due piccoli quadri che mettono in mezzo la grata di bronzo, che si facesse in uno la *Visitazione*, e nell'altro quadro la *Vergine e Giuseppe* vanno a farsi descrivere; e queste storie furono poi fatte da Francesco da San Gallo allora giovane ». (v. VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 518). Il MILANESI, nella nota a questo passo, avverte che il SERRAGLI indica la *Visitazione* come opera di Raffaello da Montelupo, eseguita nel 1530 e pagata all'artista 200 ducati, e aggiunge che in quest'anno e per la stessa somma Francesco finì l'altra storia. (v. MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 518, nota 3).

1530, 1 novembre — La Balia di Firenze scrive a Francesco da Sangallo in Fucecchio una lettera a proposito di alcuni lavori che l'artista stava compiendo circa la fabbrica del Ponte (v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, Giuseppe Molini, 1840, vol. II, pagg. 220-221).

1530 — Dalla resa di Firenze (12 agosto 1530) fino al 16 dicembre dello stesso anno, Francesco da Sangallo stette al servizio degli Otto di Pratica, « sopra al disfare e rassettare i bastioni, porre artiglierie ed altre cure ». (v. VASARI, op. cit., vol VII, pag. 625, nota).

1531 — Francesco da San Gallo parte da Firenze con suo cugino Antonio il giovane per andare a Loreto (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 160).

1533 — L'artista scolpì in quest'anno, assieme col Tribolo, la storia della *Traslazione della Santa Casa* nella basilica lauretana (v. VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 520, nota 2).

1542 — Nella chiesa di Santa Maria Primerana in Fiesole, Francesco da San Gallo fece due teste marmoree: una di San Rocco e una della Vergine. Sotto la testa di S. Rocco è la seguente iscrizione:

EIUS INTERCESSIONE LIBERATUS FRANCISCUS SANGALLUS JULIANI FILIUS FACIEBAT A. D. N. S. MDXXXXII. Sotto la testa della Vergine l'iscrizione seguente:

AVE GRATIA PLENA . PER GRATIA RICEVUTA
FRANCESCO DEL FEDE A. S. MDLXXV

(vedi più oltre, sotto la data 1575) (v. VASARI, op. cit., VII, pag. 624-625, nota).

1543 — Muore in quest'anno Baccio d'Agnolo. Tutte [illegible] *di S. Maria del Fiore*, e Francesco da San Gallo viene eletto suo sostituto (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1544 — L'artista compie la medaglia di Niccolò Martelli (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1546 — Porta questa data nella Chiesa dell'Annunziata a Firenze il monumento di Angelo Marzi vescovo di Assisi con la seguente scritta:

FRANCISCVS . IVLIANI . SANGALLI . FACIEB - MDXLVI

(v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1547, 8 gennaio — Francesco da Sangallo scrive una lettera a Lorenzo Pagni, nella quale parla di alcune statue da lui eseguite a Montepulciano per la sepoltura del Mons. Tosi (v. [illegible] in GOZZI, op. cit., vol. II, pagg. 355-356).

1549 — Finisce in quest'anno a Firenze il [illegible] del Campanile di Santa Croce e Francesco da Sangallo ne è l'architetto (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1550 — Fu terminata in quest'anno la statua del Vescovo Bonafede nella Cattedrale di Val D'Ema (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1551 — Porta questa data la medaglia che Francesco da Sangallo fece per sè e per sua moglie Elena Monsupini. La medaglia ha, su un lato, per la scritta: FRANCISCVS DA SANGALLO SCVLPTOR ET ARCHITETTO FLOREN., e sul taglio in basso: FACIEB. Dall'altro lato: HELENA MONSVPINI DONSORTE FLOREN. A. MDLI (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1551 — Portano questa data due medaglie trovate nel 1854 nello sbadamento del campanile vecchio di Santa Croce, sopra un lato delle quali è riprodotto il ritratto dell'artista, e sull'altro il campanile. Recano le scritte: nel dritto: FRANCISCO DA SANGALLO SCVLPTORE ET ARCHITETTO FLOREN. – nel rovescio: FACIEBAT A. MDXXXXXXI (v. CLAUSSE, op. cit., pag. [illegible]).

1552 — In quest'anno Francesco fece una fontana per la villa di Papa Giulio III a Roma (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. [illegible]).

1552 — L'artista fa una medaglia di Paolo Giovio. Nel dritto, questa medaglia reca la testa del Giovio e la scritta: PAVLVS IOVIVS COMENSIS EPISCOPVS NVCERINVS A. D. N. S. MDLII; nel rovescio il Giovio che trae dal sepolcro un uomo, e la scritta: NVNC

DENIQVE VIVES (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. 243-244; VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 625, nota).

1553 — In occasione della guerra tra Firenze e Siena si affidano la difesa e la fortificazione delle porte di Firenze a parecchi architetti e scultori, richiamati in fretta; a Francesco da San Gallo viene affidata la porta alla Croce (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 197).

1555 — Ritrae in medaglia Gian Giacomo de' Medici, marchese di Marignano. Nel dritto della medaglia è l'iscriz.: Jo . JAC . MEDICES - MEDIOL - MARCHIO - MELEGNANI - MDLV; sul rovescio: SENIS RECEPTIS, con un cane giacente legato a una palma; nel taglio, FRANC . SANGALLIVS FACIEBAT (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. 245-247; VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 625, nota).

1558, 19 aprile — Porta questa data una lettera di Francesco da San Gallo a Cosimo I, riguardo le statue di Cassino. (v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, Giuseppe Molini 1840, vol. III, pagg. 3-4).

1558 — Arrivano a Monte Cassino le statue eseguite da Francesco da Sangallo per la tomba di Pietro dei Medici (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 200).

1560 — Vien terminata la statua commissionata a Francesco da San Gallo per il monumento funebre di Paolo Giovio. Il monumento, posto nel chiostro della basilica Laurenziana, reca la scritta: FRANCI . JVLIANI . SANGALLI . FACIE . A . D . MDLX (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. 205-219).

1570 — Porta questa data una medaglia di Alessandro e Cosimo de' Medici. La medaglia nel dritto reca il busto e la scritta ALEXANDER . MEDICES . FLORENTIAE . DVX . P. Sul rovescio, busto a sinistra: COSMVS . MEDICES . ETRVRIAE . MAGNVS . ATQ . INVICTISSIMVS . DVX . MDLXX (v. CLAUSSE, op. cit., pagg. 248-249; VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 625, nota).

1574 — La statua di Paolo Giovio viene elevata sul piedistallo in questo anno (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 205).

1575 — Porta questa data l'iscriz. posta sotto la testa della Vergine nella chiesa di S. Maria Primerana in Fiesole (v. sopra, alla data 1542).

1576, 17 febbraio — Francesco da Sangallo muore (v. CLAUSSE, op. cit., pag. 276; VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 624, nota 1).

* * *

Nella Santa Casa di Loreto Francesco da Sangallo prese parte al rilievo del *Transito della Vergine* (fig. 187). Nel gruppo di Apostoli serrato dietro il letto di Maria, senza intervallo, così da formare quasi compatta muraglia di roccia, le pieghe a costole marcate, diverse dalle altre fluide e calligrafiche del gruppo precedente, dan modo di riconoscere l'opera sua, mentre la mano del Tribolo si rivela nel gruppo massiccio d'angeli intrecciati per le braccia e come sospesi con le aperte ali all'architrave della stanza di Maria, sopra un ventaglio di nuvole e raggi. Sebbene non sia, in questo gruppo, la scioltezza pittorica degli angeli lanciati a volo dallo scultore nel rilievo raffigurante il *miracoloso viaggio della Sànta Casa*, esso è quanto di più forte, di più cinquecentesco, si trovi nella composizione arcaica, divisa a trittico. Mentre, nel gruppo d'Apostoli di Francesco da Sangallo, la mancanza di spazio toglie respiro alle figure e ne impedisce i movimenti, nel gruppo del Tribolo l'intreccio delle turgide forme che si curvan dall'alto, aggrottandosi, è armonico e vibrante, e anima di vita chiaroscurale tutto il rilievo. È nel moto fiammeo delle pieghe, nelle criniere di nuvole, nel vigoroso intreccio di braccia, soprattutto nell'aggetto delle palpitanti ali dalla liscia trabeazione, si riconosce il fervore fantastico del Maestro fiorentino.

Francesco da Sangallo, ultimo rappresentante di una casata di celebri artisti, continuò nel Cinquecento, non solo una tradizione secolare, ma anche una tradizione di famiglia[1], come può vedersi in una delle sue più antiche sculture, la *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* in Orsanmichele a Firenze, « la quale opera », dice il Vasari, « che è di figure tonde ed in un sasso solo, fu ed è tenuta bella opera ».

Vi si vede (fig. 188) l'artefice di gran razza nelle figure di Maria e di Sant'Anna che forman trono al piccolo Gesù imperante fra le due tutrici; e nello stesso tempo vi si scorge una meditativa freddezza, il sopravvento del calcolo costruttivo sulla libera fantasia, lo sforzo della posa in Sant'Anna, che si puntella con la mano al-

[1] « Salvò », dice il VASARI, « infino ad oggi tutte le cose de' suoi vecchi ».

Fig. 187 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Francesco da San Gallo e compagni: *Il Transito della Vergine*. (Fot. Alinari).

Fig. 188 — Firenze, Orsanmichele. Francesco da San Gallo: *Madonna col figlio e Sant'Anna.* Fot. Alinari).

l'angusto seggio, e nella Vergine rigida, altezzosa, lungimirante al libro, con sguardo da presbite. Il gruppo è ben composto, architettato a X: nel centro siede il putto benedicente sopra un ginocchio della madre. Anche l'esecuzione è accurata, studiata in ogni particolare da questo discendente di architetti, che vede anzitutto nella

Fig. 189 — Firenze, SS. Annunziata.
Francesco da San Gallo: *Monumento ad Angelo Marzi.*
(Fot. Alinari)

scultura la costruzione e che, pur dando al gruppo grande sviluppo, seppe infonder giustezza di proporzioni ai particolari e all'insieme.

Nel *Mausoleo di Angelo Marzi* (fig. 189), scolpito assai più tardi, nel 1546, per la chiesa dell'Annunziata, lo scultore mira ad effetti di colore col movimento delle superfici tormentate, valendosi delle carni affloscite, delle stole auree, delle pieghe sfatte e arruffate, di tutti i particolari d'un realismo crudo e materiale. Segue il Sansovino nel rappresentar al modo etrusco il defunto sollevato sul sarcofago, ma senza la serenità e la grandezza delle figure sansovine-

sche, volto allo studio veristico della testa ossuta e alla sensualistica interpretazione di carni e di stoffe. Il vescovo Angelo Marzi solleva a fatica tra le spalle la testa di bulldog con giogaie di pelle vacue sotto il

Fig. 190 — Montecassino, chiesa della Badia.
Francesco da Sangallo e aiuti: *Monumento a Piero de' Medici.*
(Fot. dei Monaci cassinesi).

mento; sbarra gli occhi scavati dal trapano nella larga pupilla; stringe le labbra; si rialza per scrutare il suo destino d'oltretomba, non per presentarsi ai posteri in maestà. E par che la sostanza marmorea, ammollita, trasformata in pasta, non serbi più la sua propria natura.

Fig. 191 — Montecassino, chiesa della Badia.
Francesco da Sangallo: *San Paolo*, statua nel mausoleo di Piero de' Medici.
(Fot. dei Monaci cassinesi).

Nel costruire il sepolcro a Pietro de' Medici nella chiesa della badia di Montecassino, Francesco da Sangallo amplificò lo schema architettonico di Andrea Sansovino, inaridendolo, cancellandone la

svelta eleganza. Ricordò questo maestro anche nella figura di San Pietro, legnosa e piatta, con gli sbuffi arricciati delle pieghe, proprii a Francesco; collocò la statua del defunto, nuda, tarchiata, greve, sul sarcofago di marmo scuro, aprendovi dietro due cortine, secondo la vecchia tradizione toscana, falsata nella ristampa cinquecentesca, e nella lunetta tradusse in macchinosa accademia l'immagine del Cristo risorto. Fra tutte queste sculture emerge la statua di *San Paolo* (fig. 191), condotta con particolare cura dal Sangallo, che pose la firma sulla cintura del Santo, come nella Sant'Anna del gruppo

Fig. 192 — Firenze (Dintorni di), Certosa.
Francesco da San Gallo: pietra tombale del *Card. Leonardo Buonafede.*
(Fot. Alinari).

d'Orsanmichele: immagine di profeta, cupamente assorta, con mani ossute, nervose[1].

Appare sempre, in Francesco Sangallo, il dotto, l'artefice riflessivo, che sa dei lunghi calcoli de' suoi vecchi, e vi aggiunge la propria misura, la propria attenzione, il suo meditare, ma che di rado riesce a darci un'opera per arte compiuta. Tra le sue più tipiche è la *Tomba del cardinale Leonardo Bonafede* (fig. 192), pietra terragna trasformata in letto funebre dai due cuscini che sollevano la testa massiccia. In quest'opera, forse più antica del monumento al vescovo Marzi, a giudicar dalla disposizione raccolta del panneggio,

[1] Nella base, Matteo De Quaranta da Napoli scolpì a bassorilievo *Storie dei Santi Pietro e Paolo*, mediocri saggi di accademia fondata sull'opera del Montorsoli; nei pennacchi, il Solosmeo eseguì entro medaglioni due mezze figure di Sante, e nei pennacchi due angioli sansovineschi.

più aderente alla struttura delle forme, si può ammirare la grande sagoma architettonica e il sapiente lavoro di scalpello, che non è proprio di pratico, ma di ricercatore, studioso di determinar le forme, di renderne le caratteristiche essenziali e particolari: la formidabile struttura ossea del profilo, serrato dalle tenaglie della morte, atro-

Fig. 193 — Fiesole, S. Maria Primerana.
Francesco da San Gallo: Ritratto di *Francesco Del Fede.*
(Fot. Alinari).

cemente realistico, la nobiltà delle pieghe scanalate e strette attorno al fusto, le mani in croce, i piedi aperti a ventaglio, gli alti guanciali, tutto concorre al ritmo serrato della composizione plastica.

Ricercatore insistente, ricorre anche al trapano per rendere l'ispida barba di Francesco del Fede nella tavola votiva (fig. 193) scolpita durante il 1575, l'anno avanti quello della sua morte. Appare quivi mutata la sua tecnica di lavoro, tanta è la sodezza delle carni, la compattezza della veste, al confronto della fluidità pastosa data al marmo nell'*Autoritratto* del 1542 (fig. 194), dove le contrazioni del muscolo sopracciliare sembran stampate con l'impronta

rapida di un dito in molle cera, e tutte le linee, di chiome, barba, vesti, scorrono in giù. Nell'autoritratto, il rilievo prende forza romana, e dal cartello con la scritta, foggiato a voluta architettonica, sporge, ad accentuare illusionisticamente il rilievo, l'orlo del manto, frastagliato, strappato. Così, alla fine della sua vita, il Sangallo,

Fig. 194 — Fiesole, S. Maria Primerana.
Francesco da San Gallo: *Autoritratto.*
(Fot. Alinari).

sempre mantenendo la propria freddezza di calcolatore, mostra di aderire agli ideali classici del Cinquecento romano.

Ricorda, questo ritratto, per costruttiva fermezza, il busto di *Giovanni dalle Bande Nere* (fig. 195) capolavoro di Francesco da Sangallo. Forte è l'interpretazione del carattere nella mirabile testa, nelle aggrottate sopracciglia; negli occhi fondi par si desti uno sguardo bieco, in accordo col taglio falcato delle labbra sottili. Non porta corazza arabescata, ma semplice, quale s'addice al capitano che si reca al corteo della morte. Discendente da una famiglia di architetti, Francesco da Sangallo infonde a tutti i particolari di que-

sto busto significato architettonico: cilindra il torso e la napoleonica testa e vede la gorgiera come collarino di colonna, studia il contrappeso fra l'appiombo, del resto, manchevole, del braccio destro e la punta di vomere dello spallaccio a sinistra, che di colpo risolleva lo slancio della figura verso l'alto e par dardeggi in armonia con lo

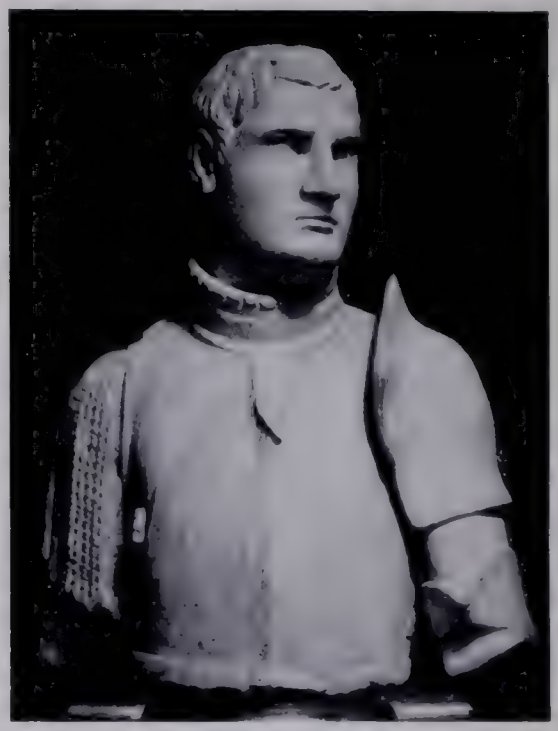


Fig. 195 — Firenze, Museo Nazionale.
Francesco da San Gallo: busto di *Giovanni dalle Bande Nere*.
(Fot. Alinari).

sguardo. Se il ritratto di Francesco del Fede fa pensare a un rilievo romano, questo quasi ci fa presentire, soprattutto per l'aristocratica sobrietà dei mezzi, il neoclassicismo di Antonio Canova nei momenti in cui mira all'eroico. Ed è curioso vedere come lo scultore, che si compiaceva a mettere in evidenza, moltiplicando ornati e pieghe di vesti, e perseguendo la struttura anatomica dei volti e delle mani, la propria virtuosità, la propria sapienza di tecnico, qui si appaghi del contrasto tra la liscia corazza, lo scabro intreccio di maglie nel bracciale sinistro, e il nobilissimo ornato della gorgiera, a linguette arrotolate come foglie cadenti dal collarino di un capitello. Con tali mezzi concisi, Francesco da Sangallo trova il suo momento di grandezza.

La forza caratterizzatrice fece di questo scultore un medaglista, non elegante, non sempre misurato, troppo incline a dare all'effigie

Fig. 196 — Firenze, Museo Nazionale, Medagliere mediceo.
Francesco da San Gallo: medaglia di *Alessandro e Cosimo de' Medici.*
(Fot. Alinari).

del personaggio una esorbitante dilatazione entro il disco. Tale eccesso può vedersi nei medaglioni medicei (fig. 196), nel medaglione

Fig. 197 — Firenze, Museo Nazionale, Medagliere mediceo.
Francesco da San Gallo: medaglia di *Nicolò Martelli.*
(Fot. Alinari).

di *Niccolò Martelli* (fig. 197), e anche in quello, composto con più attento equilibrio, ove lo scultore appunta l'acuto sguardo (fig. 198). Sembra rientrare a fatica, la testa enorme, nel campo della medaglia,

che ha, nel sobrio rovescio, un campanile e una densa ghirlanda di frutti. La massività prediletta dal Sangallo medaglista e dal San-

Fig. 198 — Firenze, Museo Nazionale, Medagliere mediceo.
Francesco da San Gallo: medaglia con l'*Autoritratto*.
(Fot. Alinari).

gallo scultore si ritrova nei particolari di questo rovescio di medaglia, come nel *Busto d'ignota* entro medaglione (fig. 199), dove il rilievo tende

Fig. 199 — Firenze, Museo Nazionale, Medagliere mediceo.
Francesco da San Gallo: ritratto di *Dama anonima*.
(Fot. Alinari).

al tutto tondo, e lo scultore ottiene un effetto rude, ma intenso, di plastica forza, con le grandi pieghe scavate sull'omero e i rilievi della cuffia staccati dal fondo a scaglie di pigna. L'effetto che ne risulta,

eccessivo e plebeo pur nel rigore dell'architettonica inquadratura, afferma la predilezione per le espressioni di pienezza e di massa, che sembra legare l'arte di Francesco piuttosto all'architettura di Antonio, grandiosa e tarchiata, che a quella agile e svelta di suo padre Giuliano.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Loreto, Basilica: Bassorilievo rappresentante la Morte della Vergine, opera di collaborazione del Bologna, del Tribolo, di Raffaello da Montelupo e di Francesco da San Gallo.

— — Bassorilievo rappresentante la Vergine e Giuseppe che si recano a Betlemme per il censimento.

— — La traslazione della Santa Casa.

Firenze, Chiesa d'Or San Michele: Gruppo della Vergine con il Bimbo e Sant'Anna.

Fiesole, Santa Maria Primerana: Ritratto di Francesco, fra gli ex-voto.

— — Testa di San Rocco.

— — Testa della Vergine.

Firenze, Chiesa dell'Annunziata: Tomba del Vescovo Angelo Marzi.

Certosa di Val d'Ema presso Firenze: Statua del Vescovo Leonardo Bonafede.

Roma, Villa di Papa Giulio III: Fontana.

Monte Cassino, Monastero: Tomba di Pietro de' Medici.

Firenze, S. Lorenzo, Chiostro: Statua di Paolo Giovio.

— Galleria degli Uffizi: Disegno: Progetto per il monumento in onore di Giovanni delle Bande Nere.

— — Disegno: Progetto di portico.

— — Disegno: Progetto del Palazzo per il Duca Cosimo I.

Parigi, Biblioteca Naz. e Firenze, Bargello: Esemplari riproducenti la medaglia di Francesco da San Gallo rappresentante Giovanni de' Medici.

Firenze, Museo Nazionale (Bargello): Medaglia di Francesco da San Gallo, riproducente Nicolò Martelli.

Parigi, Collezione di M. P. Valton: Esemplare della medaglia rappresentante Francesco da San Gallo.

Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce: Medaglia commemorativa della fondazione del Campanile della Chiesa di Santa Croce, rappresentante da una parte Francesco da San Gallo, dall'altra il Campanile.

— — Medaglia rappresentante da un lato Elena Marsupini, dall'altro Francesco da San Gallo.

— Galleria degli Uffizi: Disegno rappresentante l'arco di Costantino.

In un volume di proprietà di H. de Geymuller, disegni di Francesco da San Gallo, fra cui alcuni si notano rappresentanti figure relative all'Or San Michele, un ponte difeso da un bastione, uno studio per un grandissimo monastero.

(*F*) LEONARDO DEL TASSO

1465 — Nasce da Clemente (G. MILANESI, *Scritti rari sulla Storia dell'Arte Toscana*, Siena, 1873).

1497, 44 gennaio — Riceve con il padre commissione di una porta di noce e un Crocifisso in legno per il Coro di S. Pancrazio da consegnarsi il 15 aprile 1497 (G. MILANESI, op. cit., documento pag. 353).

1498 — Aveva scolpito il sepolcro di Francesco della Torre, non più esistente (VASARI-MILANESI, III, 327, ss.).

1499 — Restaurava col fratello Zanoli nove teste antiche di marmo e bronzo, che la Repubblica donava al Maresciallo Gies in Francia (VASARI-MILANESI, III, 327, ss.).

1500? — Moriva. La data è sulla tomba in S. Ambrogio di Firenze. (MILANESI, op. cit.).[1]

* * *

Sulla tomba di Andrea Sansovino in Sant'Ambrogio a Firenze fu collocato un *San Sebastiano* (fig. 200), intaglio in legno di Leonardo del Tasso, entro una nicchia retta da due pilastri. L'intera cornice della nicchia è adorna di grottesche, che s'insinuano anche nei capitelli, e ne spezzano il vecchio rivestimento. La statua del Santo, allungata e come legata da invisibili bende, non mostra di sentir l'aria del nuovo secolo, in quella elegante rigidezza delle forme ristrette e tornite, che fa pensare, nonostante le evidenti sproporzioni tra gambe e torso, a certe immagini di San Sebastiano dipinte da Umbri perugineschi. Indubbiamente, lo scultore presenta affinità con modelli del Sansovino, de' quali s'accosta per l'estrema semplificazione del nudo tornito e levigato, che la scultura in legno ha reso anche più costretto, più antiquato, nella rigidezza delle superfici glabre. Il mondo ribelle e doloroso di Michelangiolo rimane ignoto

[1] Bibliografia: DE BONI, *Bibliografia degli Artisti*, Venezia, 1840; VASARI-MILANESI, *Le Vite*, Firenze, 1878, III, p. 384; BIEHA GIUSEPPE, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, tomo IX, Firenze, 1761; MILANESI GAETANO, *Scritti rari sulla storia dell'arte toscana*, Siena 1873, p. 345-353; CARLO GAMBA, *A proposito di alcuni disegni del Louvre*, in *Rassegna d'Arte*, 1909, p. 37; IDEM, *Un disegno per la tomba della famiglia del Tasso nella chiesa di S. Ambrogio*, in *Rivista d'Arte*, 1910, p. 45.

allo scultore che presenta impassibile l'efebo cristiano ai colpi delle frecce, trasformando in indifferenza, in mancanza di sensibilità, l'espressione serena dell'arte di Andrea Sansovino.

Fig. 200 — Firenze, Sant'Ambrogio.
Leonardo del Tasso: *San Sebastiano.*
(Fot. Alinari).

Fra gli ornati della nicchia, di uno stile agile ed elegante, tutto sottigliezza ed elasticità di volute, che lasciano scorgere, come le forme rigide e acerbe della statua di *San Sebastiano*, l'arte del fine intagliatore in legno, s'alterna un motivo di delfinetti e di draghi

sviluppato a mo' di grottesca, ove è qualche affinità, nello scatto elastico delle volute, col motivo di draghi sibilanti, svolto, con arte ben maggiore, con istantanea effervescenza lineare, nei plutei della biblioteca mediceo-laurenziana a Firenze (fig. 201). Qui l'erede del Tasso esplica tutta la sua bravura, tanto nella rapidità dello

Fig. 201 — Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana.
Eredi di Leonardo del Tasso: uno dei plutei.
(Fot. Alinari).

svolazzo calligrafico che dal drago soffiante, gonfio nel fischio, e dalla falce dell'ala, sale ad attorcersi con gli steli fioriti entro l'acuto triangolo del vertice, quanto nel groviglio di steli aggirati e di fiori dardeggianti intorno all'ombra dello specchio di base e ai due draghi affrontati di qua e di là da essa. Tutto vibra come scosso dal fiato che inturgidisce il torso dei draghi e il collo inarcato alla lotta: le volute dei fogliami si chiudono con scatto di molla, gli steli dei fiori serpeggiano, le penne uncinate s'ergono come raffi metallici sulle teste minacciose dei draghi.

Fig. 202 — Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana.
Eredi di Leonardo del Tasso: intaglio del soffitto.
(Fot. Alinari).

Nel soffitto, invece (fig. 202), il lavoro d'intaglio s'addensa e tutto riempie, perdendo vitalità e chiarezza. Non si riconosce il vibrante disegno dei plutei nei fregi minuti e fitti delle cornici, o nelle volute immeschinite e disperse entro le greche spezzate agli angoli degli specchi: dappertutto si sente l'impaccio dell'artefice nel tentativo di adattare elementi tratti da disegni michelangioleschi a un lavoro di ricamatore. Le qualità ereditate dal valente maestro d'intaglio sembrano smarrirsi in quella selva di fregi, fors'anche per l'intervento di aiuti.[1]

[1] Catalogo delle opere:
Firenze, S. Ambrogio: Tomba della Famiglia del Tasso (S. Sebastiano).
— S. Chiara: Ss. Francesco e Chiara e 4 Angeli, opera scomparsa.
— S. Procolo: Porta e Crocifisso in legno.
Parigi, Louvre: Disegno per la tomba di S. Ambrogio.

(G) SIMONE MOSCA

1492 — Simone Mosca nasce in S. Martino a Terenziano, villaggio del contado di Firenze, da Francesco di Simone scarpellino, soprannominato Delle Pecore (v. VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, pag. 297, nota 1).

1513, circa — Simone Mosca, condotto a Roma da Antonio da Sangallo fa, tra le prime sue opere, alcuni lavori per il Palazzo del Cardinale Farnese, nel quale lavorava Antonio da Sangallo (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 298; CLAUSSE, *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs*. Paris, Ernest Leroux, 1901, II, pagg. 67 ss.).

1519, circa — Simone Mosca lavora col suo maestro Antonio da Sangallo a S. Giovanni dei Fiorentini, per la quale chiesa, come prime sue opere, fece alcuni capitelli e basi e qualche fregio di fogliami (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 298; CLAUSSE, op. cit., vol. II, pagg. 161-166).

1524, circa (e seguenti) — Narra il VASARI che, « guidando Antonio da Sangallo per messer Agnolo Cesis l'ornamento di marmo d'una cappella e sepoltura di lui e di sua famiglia, che fu murata poi l'anno 1550 nella chiesa di Santa Maria della Pace, fece fare parte d'alcuni pilastri e zoccoli pieni di fregiature che andavano in quell'opera a Simone, il quale gli condusse sì bene e sì begli, che senza ch'io dica quali sono, si fanno conoscere alla grazia e perfezione loro infra gli altri ».

Il MILANESI (nella nota 1 a pag. 299, vol VI delle *Vite* del VASARI) dice che la cappella Cesi nella chiesa della Pace fu architettata nel 1524 e crede che la data 1550, indicata dal VASARI per quest'opera, sia un errore e che si debba leggere invece 1530. (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pagg. 298-299 e nota 1).

1525, circa — Racconta il VASARI che, dopo aver compiuto i lavori di Santa Maria della Pace, il Mosca, per opera del medesimo Sangallo, « che faceva condurre nel chiostro di San Piero in Vincola la bocca di quel pozzo », fece esso pure le sponde del pozzo « con alcuni mascheroni bellissimi » (v. VASARI, vol. VI, pag. 299).

1525-26, circa — « Non molto dopo, essendo una state tornato a Firenze, ed avendo buon nome fra gli artefici, Baccio Bandinelli che faceva l'Orfeo di marmo che fu posto nel cortile del Palazzo de' Medici, fatta condurre la base di quell'opera da Benedetto da Rovezzano, fece

condurre a Simone i festoni ed altri intagli bellissimi che vi sono, ancor che un festone vi sia imperfetto e solamente gradinato » (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 299).

1527 — Circa l'anno del Sacco di Roma, Simone viene condotto in Arezzo da Pietro di Bernardino detto, « Sobisso » scarpellino, e lavora nella casa degli eredi di Pellegrino da Fossombrone, ove fa « per una sala un camino di macigno, ed un'acquaio di non molta spesa ». Ad Arezzo inoltre fece molti altri lavori (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pagg. 300-301).

1529, circa — Condotto da Antonio da San Gallo a Loreto, il Mosca, insieme ad altri scultori, continua i lavori interrotti dalla morte del Sansovino, e fa numerosi ornati (v. VASARI, op. cit., vol. VI, p. 302).

1535 — Il Mosca si stabilisce ad Orvieto per lavorare nella Cappella dell'Adorazione dei Magi, alla quale attese continuamente durante tutta la vita di Papa Paolo III (cioè dal 1535 al 1539). (v. P. PERALI, *Orvieto*, Orvieto, M. Marsili, 1919, pag. 179).

1536, 26 settembre — Simone di Francesco di Firenze, detto il Mosca, innanzi al Sangallo ed a Stefano Tarugi, commissari per il pozzo detto poi di S. Patrizio, insieme con Antonio di Antonino di Carrara s'impegna a compiere, entro il maggio 1537, la cornice interna ed esterna del pozzo con i gigli farnesiani, e le porte d'ingresso alle scale, secondo il modello e il disegno di Antonio da Sangallo, completamente rimettendosi alla stima di quest'ultimo (v. P. PERALI, op. cit., pag. 171).

Il VASARI ricorda l'opera che il Mosca « condusse..... con tanta grazia e perfezione, che niuno s'avvede che mai vi fusse difficoltà ». (VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 303).

1537, 2 febbraio — Raffaele da Montelupo e Simone Mosca delle Pecore, nobile fiorentino, giurano con alcuni scalpellini la fratellanza in Duomo davanti all'altare dell'Incoronata (v. PERALI, op. cit., pag. 179).

1538, 24 ottobre — Simone Mosca viene assunto ai servizi della Fabbrica del Duomo di Orvieto (v. LUZI L., *Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato*, Firenze, Tipografia dei Successori Le Monnier, 1866, pag. 486).

1540-42, circa — Viene chiamato a Perugia da Antonio da Sangallo, che lavorava nella rocca Paolina, e che gli dà l'incarico di compiere gli ornamenti, « onde furono con suo disegno condotte tutte le porte, finestre, camini ed altre si fatte cose, ed in particolare due grandi e bellissime armi di Sua Santità (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 306; CLAUSSE, op. cit., vol. II, pag. 376).

1542 — Tiberio Crispo, nominato in quest'anno castellano di Castel Sant'Angelo, molto si giova dell'opera di Raffaello da Montelupo e di Simone Mosca per i restauri da lui intrapresi in castello. (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 306).

1542, circa — Il Mosca lavora nel Palazzo che Tiberio Crispo si faceva erigere a Bolsena, « dove, nel più alto luogo di quel castello riguardante il lago, accomodò, parte in sul vecchio e parte fondando di nuovo, una grande bella abitazione con una salita di scale bellissima, e con molti ornamenti di pietra ». (v. VASARI, op. cit., col. VI, pag. 307).

1543, marzo — 1546 giugno — Il Mosca è ininterrottamente ai servigi del Comune di Orvieto: dirige lavori di sistemazione nelle strade e il raccorciamento e consolidamento del Palazzo dei Papi, forse anche altri lavori eseguiti nel Palazzo del Comune (v. P. PERALI, op. cit., pag. 181).

1546, 20 marzo — Morto il Sangallo a Terni e fatto capo maestro della opera del Duomo di Orvieto Simone Mosca, egli architetta due porte che dovevano condurre l'una dal Coro alla Sagrestia, l'altra dal Coro alla Libreria. Queste porte non furono mai eseguite (v. LUZI, op. cit., pag. 487).

1546, 15 giugno; 11 luglio, 8 agosto — Portano queste date consultazioni circa un pagamento da farsi a Francesco Mosca per le sue opere di scoltura nella Cappella dei Magi nel Duomo d'Orvieto; e per far eseguire da Simone suo padre i disegni di un'altra cappella marmorea, allogandone l'esecuzione al medesimo. (Archivio della fabbrica del Duomo d'Orvieto, Riformanze, v. LUZI, op. cit., pagine 488-489).

1546, 11 luglio — Porta questa data il seguente documento:

« *Die* 11 *Julii* 1546. – Postquam dictus Camerarius et Cives ex una auctoritate e dicto Numero eis concessa, et Mag. *Simon* pater et legitimus administrator dicti *Francisci* sui filii taxaverunt, decleraverunt etc. mercedem supradicti *Francisci*, ejus laborum et operum factorum et totius sculpture per ipsum factam in dicta Cappella quod dicitur *la Cappella de' Magi*, esse scutos tricentos viginti quinque (LUZI, op. cit., pag. 489).

1546, 8 agosto — « *Die* 8 *Augusti* 1546. Convocato magno Numero. – Fuerunt facta infrascripta proposita. In primis. Si placet facere aliam Cappellam marmoream in Ecclesia cathedrali ab alio latere Cappelle Magorum juxta designationem Mag. *Simonis Mosca*, et eius relationem factam in presenti Numero etc. Traditus *Marabottinus-dixit* et consuluit supra Cappella marmorea facienda in dicta Ecclesia

Fig. 203 — Roma, S. Maria della Pace.
Simone Mosca: ornamenti del frontespizio della *Cappella Cesi con il San Paolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 204 — Roma, S. Maria della Pace.
Simone Mosca: ornamenti del frontespizio della *Cappella Cesi con il San Pietro.*
(Fot. Alinari).

quod auctoritate presentis Numeri, omnino fiat altera Cappella marmorea per Mag. *Simonem* alias il *Mosca* a latere dextero Cappelle Magorum, et quanto citius fieri possit, incipi debeat juxta designationem et modellum ex mente dicti Mag. *Simonis* et prout ei videbitur et placebit. (*Fu approvato*). (v. LUZI, op. cit., pag. 489).

1548 — Dà 200 ducati d'oro in dote a sua figlia Lauretta che sposa G. Domenico Berzugli di Carrara, scultore. (PERALI, op. cit., pag. 181).

1550 — Essendo creato Papa Giulio III (Ciocchi del Monte di Arezzo), Simone Mosca viene a Roma (v. VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 307).

1553 aprile – Muore il Mosca in Orvieto in età di 61 anni, e viene sepolto nel Duomo, nella stessa tomba in cui fu più tardi deposto il Montelupo. (v. MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. VI, pag. 309, nota 2).

* * *

Nel prospetto architettonico della cappella Cesi in Santa Maria della Pace, Simone Mosca, checchè giudichi il Vasari, pur dimostrandosi valente intagliatore negli ornati fitti delle pareti, mette in evidenza la degenerazione del gusto, invadendo le superfici di targhe, vasi, maschere, chimere, fogliami, festoni, drappi, parandole d'una pompa esterna e soverchiante (figg. 203-204).

(*H*) SIMONE CIOLI

— Cioli Simone di Michele, scultore del XVI sec., di Settignano presso Firenze, padre di Valerio Cioli, anch'esso scultore, scolaro di Andrea Sansovino. (v. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* con nuove annotazioni e commenti di GAETANO MILANESI, Firenze, 1880, G. C. Sansoni, vol. VI, pag. 480), lavorò a Loreto con il Tribolo, Raffaello da Montelupo e Francesco da San Gallo, finendo i rilievi marmorei iniziati da Andrea Sansovino (v. VASARI, op. cit., vol. V, pag. 462).

1515, novembre — È a Loreto, e lavora per gli ornamenti alla Santa Casa.

1525, 12 agosto — Dal Gatti apprendiamo che al Tribolo, nei lavori di scultura delle porte minori di S. Petronio, s'aggiungono in questo giorno un Simone da Firenze (probabilmente Simone Cioli) ed il Solosmeo, altro scultore fiorentino (v. GATTI ANGELO, *La Fabbrica di S. Petronio* (Indagini Storiche), Bologna, Regia Tipografia, 1889, pagina 112; RICCI AMICO, *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, Modena, Pei Tipi della Regia Ducal Camera, 1857-59, volume II, pag. 295).

1527 — Forse fin da quest'epoca Simone Cioli si trovava al servizio della Fabbrica del Duomo d'Orvieto, se si riferisce a lui questa notizia: « Pro implumbando figuram quam fecit m. Simon..... Pro implumbanda quandam figuram seu statuam marmoream » (v. FUMI LUIGI, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*. Roma, Società Laziale Tipografico-Editrice, 1891, pag. 334, n. 1).

1528, 14 marzo — Porta tale data un documento del Duomo di Orvieto, dal quale apprendiamo che in questo periodo l'artista era al servizio della Fabbrica del Duomo stesso e lavorava per la Cappella de' Magi: « Si placet conducere in scultorem, una cum m. Johanne Baptista, m. Simonem Cioli da Settignano. Delib.: quod m. Simon intelligatur conductus in sculptorem dicte F. et cappelle Magorum pro pretio decem flor. pro quolibet mense solite monete urbevetane, ac ei detur unam cameram seu domum pro habitatione ipsius et lectum ut libentius permaneat cum dicta F. » (v. FUMI, op. cit., pag. 334).

1537 — Torna a Loreto ed eseguisce due statue di profeti, che poi furono tolte per dar luogo alle nuove lavorate da Aurelio e Gerolamo Lombardo.[1]

* * *

Di questo maestro, collaboratore di vari artisti, non è ancora stata determinata con sicurezza un'opera che valga, quale punto di partenza, a ricostruirne la figura. Come il Solosmeo suo compagno, fu da altri maestri assoldato, e la sua personalità si perde in quella di artisti maggiori, dei quali applicò disegni e modelli.[2]

---

[1] Bibliografia: Baldinucci Filippo, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*. Con nuove annotazioni e Supplimento. Firenze, V. Batelli e Compagni, 1845, vol. III, p. 504; Ricci Amico, *Storia dell'architettura in Italia dal Secolo IV al XVIII*. Modena, Per Eredi Della Bergia Duceli Camerali, 1857-1859, p. 298; vol. II; Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, G. C. Sansoni, 1878-1885, vol. IV, p. 525; vol. V, p. 462; vol. VI, pp. 302-303, 480; Gatti Angelo, *La Fabbrica di S. Petronio*. (Indagini storiche). Bologna, Regia Tipografia, 1886, p. 112; Fumi Luigi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*. Roma, Società Laziale Tipogr.Editr., 1891, pp. 315, 334; Maurice Enrico, *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*, in *L'Arte*, 1900, p. 251; Clausse Gustave, [illegible] XIV et XVI siècles. Paris, [illegible], 1900-1902, tom. II, pp. 149-[illegible], tom. III, p. [illegible]; Bode, Walter, Gli Smalti di Mitelli in Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon, vol. VII, 1912, p. [illegible].

[2] Catalogo delle opere:

Roma, [illegible] di Andrea Sansovino, [illegible] cit., [illegible], Roma.

Bologna, Basilica di S. Petronio. Lavori [illegible] delle porte laterali di pietra. Bussola [illegible] Gatti, cit., p. 112.

Loreto, Cappella della Madonna. - Nella [illegible] ornamenti, intagli architettonici ed altri ornamenti della Cappella della Madonna di Loreto si parla il Mosca [illegible] parte, e, con la sua maestrevole [illegible] [illegible] in particolare alcuni particolari [illegible] [illegible] [illegible] delle porte [illegible] ve ne sono anco di mano di Simone Cioli, i migliori, che sono rarissimi, son tutti del Mosca » (v. Vasari, cit., vol. VI, p. 303).

Fece anche un Profeta « in fuori che è verso levante e dalla banda di fuori verso l'altare » (v. Vasari, cit., vol. VI, p. 480).

« I festoni sotto l'architrave li lavorò con grandissimo artificio il Mosca, e [illegible] del [illegible] appartenenti al Crist. a Bologna in Santa Santa a Francesco del Tedda, ed a altri » (v. Ricci, cit., p. 48).

(*I*) GIO. MANGONE DA CARAVAGGIO

1527-1532 — È a Roma con incarico di soprastante della fonte di San Pietro.

1534 — Lavora nell'apparato per l'Incoronazione di Paolo III.

1535 — Architettò il palazzo del cardinale Armellini.

1539 — È architetto della Camera Apostolica, e interviene alle consulte tenute in Roma per la fortificazione di Borgo. [1]

* * *

Due monumenti gli sono attribuiti, quello del cardinale *Magalotti* (1538) a Santa Cecilia in Trastevere (fig. 205) e l'altro del cardinale *Guglielmo di Enckerwort* in Santa Maria dell'Anima (fig. 206). Nel primo, semplice, spoglia, è la struttura architettonica; sopra un alto basamento recante la scritta, camera funebre, racchiusa fra due pilastri con alto piedistallo e architrave; nei piedistalli dei pilastri, lo stemma episcopale; nelle nicchie formate dal piano addentrato dei pilastri, le figure della Fede e della Giustizia parate alla sansovinesca, caratteristiche dello scultore per le tozze corporature, i lineamenti pesanti, i panneggi goffi, cincischiati, arzigogolati. Ciò che v'ha di meglio è la statua del cardinale dormiente sollevato sui guanciali in posa sansovinesca; ma anche qui il movimento curvilineo delle pieghe è del tutto illogico nella sua manierata grafia. L'espressione di placido sonno è ben resa nella testa, con lineamenti morbidi, sfumati, e come impastati nel loro carnoso spessore. Il sarcofago, di semplicissima forma, è retto da zampe ferine; e dietro di esso, sopra un piatto basamento, è un'anconetta col bassorilievo spampanato dell'Eterno di michelangiolesca pretesa.

Nel bassorilievo, il modellato si perde, si dilata, si strugge. In alto, sui pilastri laterali, son due meschini vasetti ardenti; e tutto il monumento dà un'impressione di freddezza, di povertà. Le pieghe,

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, t. IV (nella *Vita di Andrea da Fiesole e altri Fiesolani*), ed. Sansoni, Firenze, 1879.

Fig. 205 — Roma, Santa Cecilia in Trastevere.
Gio. Mangone: *Monumento al Card. Magalotti.*
(Fot. Alinari).

Fig. 206 — Roma. Santa Maria dell'Anima.
Gio. Mangone: *Monumento al Card. Enckerwort.*
(Fot. Calderisi).

intorno alle gonfie braccia delle due Virtù, disegnan monotoni cerchi: braccia e mano della Giustizia si piegano ad angolo forzato, artificiosamente, i panneggi strascicano senza vita. È arte meschina, di tagliapietre, più che di scultore.

Nel secondo monumento, la tomba del vescovo Guglielmo d'Enckerwort, il Mangone riesce a sottrarsi, con le proporzioni allungate, serrate, e con le curve del timpano spezzato al modo michelangiolesco, all'architettonica aridità del monumento Magalotti. I gradi delle cornici mancano di misura; ma l'insieme è nobile e svelto, animato da note policrome, e bello è il sarcofago, nonostante gli aquilotti meschini che lo reggono.

Le vesti del defunto non sono arruffate e dure, come a Santa Cecilia; ma i lineamenti morbidi e tondeggianti della bella testa dormiente richiamano in qualche modo quelli più pastosi della tomba del cardinale Magalotti. Soprattutto le forme dilatate e spampanate dell'Eterno, michelangiolesca figura a bassorilievo, e i cerchi delle pieghe sul suo braccio, sembrano indicare, nell'autore della tomba Magalotti, il sansovinesco Mangone.

(*J*) ANTONIO SOLOSMEO DA SETTIGNANO

1525 — È a Bologna con Simone Cioli, compagno al Tribolo nel lavoro della sepoltura del Barbazza, disegnata da Michelangelo.

1527 — Data della tavola con la Madonna, il Bambino e i Santi Gian Battista e Francesco, Sebastiano e Gio. Gualberto, nella chiesa della Badia di San Fedele a Poppi. Vi si legge: Antonio Solasmeus Scultor M.D.XXVII.

1536 — Biasima, di fronte ai Cardinali committenti, il Bandinelli che aveva assunto di fare le sepolture di Leone e di Clemente per Santa Maria Maggiore, e il maestro fiorentino lo ascolta, nascosto dietro una portiera (VASARI, VI).

« Finì, dalle figure grandi in fuori, tutta la sepoltura di marmo che è a Monte Cassino, dove è il corpo di Piero de' Medici, che affogò nel fiume del Garigliano » (VASARI, VII). Così scrivendo, il Vasari indica il Solosmeo tra gli scolari di Jacopo Sansovino, mentre il MILANESI, più ragionevolmente, lo annovera tra quelli di Andrea Sansovino e di Andrea del Sarto (VASARI, 58) [1].

* * *

Di Antonio da Firenze, detto Solosmeo, l'opera in marmo più conosciuta sono i rilievi eseguiti per il monumento a Pietro de' Medici nella badia di Montecassino, sculture che lo includono nella cerchia dei seguaci di Andrea Contucci. Le due mezze figure di Sante entro i tondi sovrastanti alle nicchie degli Apostoli Pietro e Paolo sono infatti informate allo spirito dell'arte sansovinesca: composte a tranquille pose, studiate nei panneggiamenti di fine tessuto, morbide nelle superfici. Anche lo stiacciato delicato dei geni entro i pennacchi rivela un seguace, tra i più fedeli, di Andrea Sansovino in questo maestro rimasto quasi ignorato.

[1] BALDINUCCI, *Notizie*, V, 1817, p. 184.

(*K*) PIETRO TORRIGIANO

1472, 24 novembre — Nasce a Firenze.

1493, circa — Lavora all'appartamento Borgia.

1498, 4 settembre — Fa testamento in Roma (A. FERRAIOLI).

1500, 3 gennaio — Gli è allogato un quadro a Fossombrone (A. VERNARECCI).

1501, giugno — Comincia la statua di San Francesco per l'altare Piccolomini nel Duomo di Siena.

1503, 28 dicembre — Milite al soldo di Paolo Vitelli, poi del duca Valentino, si trovò alla battaglia di Garigliano.

1509 — Soggiorna ad Anversa; e Margherita d'Austria lo chiede di servigi (COCHIN).

1510, 26 aprile — Mandato di pagamento di trenta filippi d'oro a favore di lui, ordinato da Margherita d'Austria.

1511 — Si trova probabilmente a Londra.

1512, 26 ottobre — Si obbliga a fare entro sette anni il sepolcro di Enrico VII e di Elisabetta di York (BLOMFIELD).

1516 — Si suppone ch'egli abbia eseguito la tomba Young (HIGGINS).

1518, 5 gennaio — Stipula contratto per l'esecuzione delle tombe di Enrico VIII e di sua moglie Caterina d'Aragona (HIGGINS).

1519, 23 e 28 settembre — Fa patti a scultori fiorentini da condurre di Firenze in Inghilterra (MILANESI, nota al VASARI).

1519, 26 ottobre — Viene a patti con Giovanni di Jacopo da Verona (MILANESI, note al VASARI).

1520 — Comincia a Westminster l'altare, ma presto lascia questo e la tomba di Enrico VIII incompiuti.

1520 — Modella il busto per Isabella, moglie di Carlo V, a Siviglia (MILANESI, note al VASARI).

1528 — Muore a Siviglia, tra il luglio e l'agosto di quest'anno.[1]

---

[1] Bibliografia: VASARI, *Vite*, ed. Sansoni, IV, 1880; BENVENUTO CELLINI, *Autobiografia*, con note di PAOLO D'ANCONA, 1926; L. BACON, *History of the Rein of Henry VII*, London, 1622; RACZYNSKI, *Les arts en Portugal*, Paris, 1846; S. WALPOLE,

* * *

Il Torrigiano lavorò a Londra, ove si conserva nel Rolls Chapel Record Office il *Sepolcro Young* (fig. 207), ancora, per disposizione, fiorentino, sebbene le svelte proporzioni dei maestri toscani più non si riconoscano nella pesantezza del sarcofago e della base addensati entro la sottile e bassa arcata, e le tre grosse teste di Cristo e di due serafini soffochino il breve spazio sotto l'archivolto, quasi il Torrigiano, lasciata Firenze, abbia perduto ogni senso di toscana misura. Nella figura del defunto, composta sul letto funebre e come fasciata dal manto, si riconosce un riflesso della realistica arte dei Da Maiano.

La mancanza di logica architettonica, che si nota nel sepolcro Young, riappare nella tomba di *Lady Margaret* (fig. 208), nell'abbazia di Westminster, toscana figura del Rinascimento tra due posticce torricelle gotiche. Notevole anche qui l'immagine, studiata nel volto e nelle forti mani con schietto senso realistico, in rapporto ancora con l'arte di Benedetto da Maiano, e intensa di vita pittorica nel movimento fluttuante e armonioso delle stoffe che chiudon come entro elisse la forma animata dal gioco di mutevoli ombre.

Se in questi due sepolcri il gotico inglese non trova adattamento, esso si fonde invece con le forme toscane nel capolavoro del Torrigiano, l'ornatissima tomba di *Enrico VIII e di Elisabetta di York* (fig. 209). La decorazione fitta, che sale sui pilastrini agli angoli del massiccio sarcofago e incornicia i rilievi delle pareti, gli scudi flessibili sormontati dalla pompa delle corone, e gli altri

Anecdotes of Painting, 1888; A. Higgins, in *Archeological Journal*, 1894; Quilliet, *Les Arts italiens en Espagne*, Roma, 1895; A. Vernarecci, *Torrigiano pittore fiorentino a Fossombrone*, in *Nuova Rivista Misena*, VIII, 1895; Reginald Blomfield, *History of Renaissance Architecture in England*, 1897; Marcel Reymond, *Le XVI siècle et les successeurs de l'ecole florentine*, 1900; Charles Perkins, *Tuscan sculptors*, 1902; C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen*, Berlin, 1906; L. Einstein, *The Italian Renaissance in England*, New York, 1907; C. v Fabriczy, *Neues über Pietro Torrigiano*, in *Rep. f. Kunstw*, XXXI, 1908; P. Lafond, *La sculpture espagnole*, 1908; A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. IV e V; W. Arstrong, in *Art in Great Britain a. Ireland*, London, 1909; Dievlafoy, *Spagna e Portogallo*, in *Ars Unica*, 1913; C. Cochin, *Pietro Torrigiano en Flandre*, in *Revue de l'Art*, XXXVI, 1914; A. Ferrajoli, *Un testamento dello scultore Pietro Torrigiano e ricerche sopra alcune sue opere*, in *Bollettino d'Arte*, 1915; R. De Ormeta, *La escultura funeraria en Espagne*, Madrid, 1919; W. Bode, *Die italienische Plastik*, 1922; Peres Certoso, *Museo provinciale di Siviglia*, 1927; Munoz Cascales, *Las bellas artes plasticas en Sevilla*, 1929.

Fig. 207. – Londra, Museo del « Rolls Chapel Records Office ». Torrigiano: *Sepolcro Young.*

portati in alto da angioletti, le stoffe dei defunti, liberamente mosse, creano un effetto di scintillante e gaia vivezza pittorica. I putti atteggiati a danza intorno agli scudi della base, gli altri seduti al-

Fig. 208 — Londra, Abbazia di Westminster.
Torrigiano: *Tomba di Lady Margaret.*

l'angolo del coperchio in atteggiamento instabile, la svelta gola del coperchio stesso, arricchita da fregi, tolgono peso alla costruzione massiccia, che prende aria di festa, e fa pensare, più che a una tomba, a un magnifico stipo per le regali corone.

Anche in Ispagna lavorò il Torrigiano; e il suo *San Girolamo* (fig. 210) macero, scorticato, ispirato a un senso di doloroso realismo, con particolari anatomici troppo ricercati, messi in materiale

Fig. 209 — Londra, Museo dell'Abbazia di Westminster.
Torrigiano: *Monumento di Enrico VII e di Elisabetta di York.*

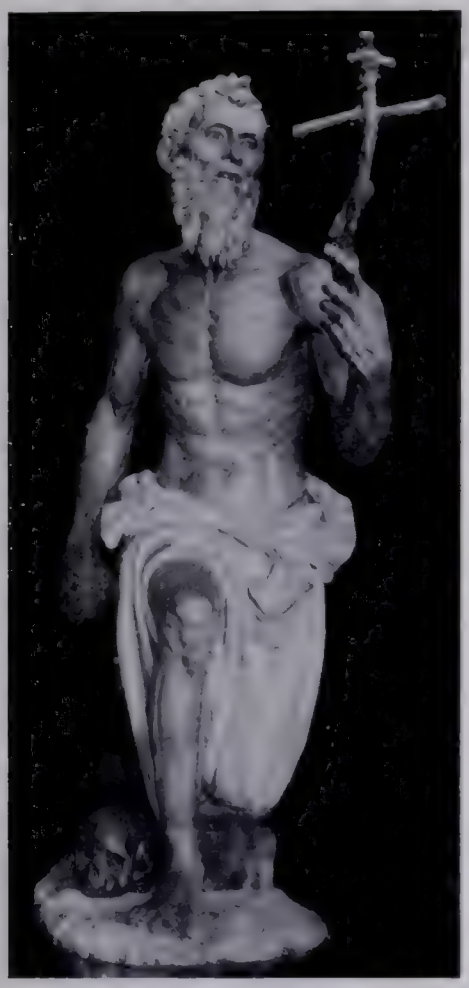


Fig. 210 — Siviglia, Museo provinciale di Belle Arti.
Torrigiano: *San Girolamo* (terracotta).
(Fot. Arxiu « Mas » di Barcelona).

evidenza, sembra preludere, nella sveltezza della tormentata costruzione e nel pittoricismo della croce contorta, alle opere giovanili del Berruguete, mentre una reminiscenza del donatelliano Bertoldo s'imprime nella testa ossuta di vecchio fauno.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

I.

SCOPERTA DI STATUE ANTICHE E FERVORE PER LA CLASSICITÀ. DIFFUSIONE DELL'ANTICO: PLACCHETTE, INTAGLI IN PIETRE PREZIOSE, MEDAGLIE

Nell'anno 1506, Felice de Fredis, scavando nella sua vigna, ritrovò in una camera con pavimento a incrostazioni l'antico gruppo del Laocoonte. E parve che da quel marmo pario lo spirito dell'antichità si sprigionasse per riprendere il suo dominio nel mondo. Il gruppo, che illustrava i versi di Virgilio, e che Plinio aveva ricordato come opera d'arte sovrana, ritornava alla luce. Tutta Roma, dì e notte, accorreva alle Terme: i cardinali, tutto il popolo, vi affluivano: « Pare il giubileo » si scriveva a Sabadino de li Arienti. La novella della grande resurrezione correva l'Italia: i potenti rivaleggiavano per l'acquisto del gruppo marmoreo, finchè venne Giulio II a troncar la gara, facendo trasportare il gruppo nella sua villa del Belvedere. Al Belvedere tutti accorsero ad ammirare la nuova meraviglia: tra i primi Gian Cristoforo Romano e Michelangiolo. Con gli artisti, i poeti si unirono a levare al cielo il classico gruppo.

Il Laocoonte, con l'Apollo, col Torso, con l'Arianna, rappresentò la piena resurrezione dell'antico, l'alleanza del secolo di Leone con l'antichità classica. Reminiscenze del Laocoonte si scorgono nella visione di Ezechiele e nelle Stanze di Raffaello, che, interprete dell'antico, s'aggirava nelle Terme con Giovanni da Udine. Anzi, in una delle due incisioni che dal celebre gruppo trasse Marco Dente di Ravenna, e cioè in quella ispirata dalla miniatura del codice di Virgilio del secolo V nella biblioteca vaticana, sembra di riconoscere l'interpretazione di un disegno raffaellesco. Nè solo altri incisori, tra essi Antonio da Brescia e il Beatricetto, riprodussero il Laocoonte,

ma una gara, fu, secondo il Vasari, indetta dal Bramante tra gli scultori per la ripetizione dell'antica opera d'arte. Con Jacopo Sansovino, disegnatore delle statue del Belvedere, vennero a gara Zaccaria Zacchi da Volterra, Domenico Aimo detto il Varignana o il Vecchio da Bologna, e lo spagnolo Alfonso Berruguete. Raffaello, arbitro della gara, sentenziò che il Sansovino così giovane aveva passato tutti gli altri di gran lunga, e il modello scelto fu gettato in bronzo per il Cardinale Domenico Grimani. Morto questi, lo ebbe in eredità la Serenissima, che nel 1534 ne fece dono al Cardinal di Lorena.

Altra riproduzione del Laocoonte fu eseguita dallo scultore Antonio Elia, sconosciuto artista, probabilmente padovano, la cui opera fu apprezzata dal Caradosso[1]. Di lui scriveva da Roma l'oratore Bernardo Costabili, vescovo d'Adria, al duca di Ferrara: « È alloggiato qui, in casa de Mons. Ill.mo et Rev.mo suo fratello maistro Antonio Elia sculptore, qualle è stato cum V.a Ecc.tia et qui riputato bon maistro de l'arte sua. Lui cava tute le bone cosse el può havere de qui in megiura et fale picole de Cera, et ha facto qui el Lachaonte, et altre cosse antique reputate bone da Caradoso, et da li altri boni maistri. » Il suo Laocoonte fu tenuto in alta stima, anzi, secondo lo stesso oratore, « è reputato el megliore sia stato facto. » Di questo copiatore dell'antico figuravano statue in bronzo e stampe in cera e in gesso, nel 1522, nel banco degli eredi di Mariano Chigi, insieme con altre di Giorgio della Corte: fra esse quelle dell'Ercole, del Marforio, dell'Apollo e del Laocoonte in più pezzi. Una riproduzione del Laocoonte in bronzo, assai buona, eseguita avanti il restauro del Montorsoli, si vede nel Museo Nazionale di Firenze: altri due bronzi, nello stesso Museo, figurano il gruppo dopo il restauro del Montorsoli; il Sansovino ne eseguì una seconda riproduzione per il marchese Federico Gonzaga; una, per Francesco I, fu compiuta da Baccio Bandinelli che, richiesto se gli bastava l'animo di fare un Laocoonte pari al primo, rispose che non che farne un pari gli bastava l'animo di passare quello di perfezione[2]. »

[1] Nel 1508 questo scultore era a Ferrara, intento a far idoli di terra per le commedie che si rappresentavano alla corte di Alfonso I d'Este; nel 1512 da Ferrara partiva per Roma, ove, nel 1517, viveva nel palazzo del Cardinale Ippolito I d'Este. La nostra ipotesi sulla sua origine padovana si basa sopra una frase in dialetto veneto, riferita in una lettera di Giuliano Caprili ad Ippolito I d'Este, in procinto di partire per l'Ungheria, ove il Caprili consigliava di condurre lo scultore.

[2] Il gruppo del Bandinelli è nella Galleria degli Uffizi.

Anche piccole riproduzioni o placche si eseguirono del Laocoonte. Il Caradosso ne fece un'insegna d'oro per Federico Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II, da portare sul berretto. Altre laminette di bronzo, raffiguranti il gruppo famoso, si trovavano a Parigi, nelle collezioni Bucquet, Courajod e Dreyfuss, con varianti: e riproduzioni se ne fecero in un cinquecentesco bacile smaltato di Limoges, già nella collezione Soltykoff, in un piatto d'Urbino del Museo archeologico di Milano, anche in gemme incise.

Così la grande scoperta ebbe eco in tutta l'arte del Cinquecento, che al mondo classico largamente attinse nei suoi esordi. Nè solo il Laocoonte, l'Apollo e il Torso di Belvedere furono studiati, imitati, riprodotti, ma anche le antiche gemme e le antiche monete diedero spunti all'arte diffusa dei piccoli bronzi, delle placchette, delle pietre incise, della medaglia. La placchetta, specialmente, con la sua facile diffusione, ebbe il compito di dare unità a tutto quel movimento verso l'antico, mettendo tra le mani dei pittori, degli scultori, degli incisori, i modelli dell'antichità: vediamo riproduzioni di placchette con soggetti classici persino sulle porte in bronzo o in marmo, ad esempio nel portale di Casa Stanga in Cremona. Alle soglie del Cinquecento, Giovanni delle Corniole trae da un'antica gemma il rilievo bronzeo di un *cacciatore dormiente con un baccante*, e Antonio da Brescia riproduce, dal rovescio di una medaglia di Nicolò Vonica di Treviso, di classica impronta, il soggetto di Giasone uccisore del drago; in altra medaglia, figura un paffuto amore di stampo romano addormentato presso un'ara; in altre, Fauni e Baccanti.

Le placchette non riproducono soltanto lavori d'oreficeria, poi distrutti dalla moda instabile; *medagliette e imprese*, che ornavano il tocco e il berrettone dei gentiluomini; paci, anconette, *maiestati*, *agnusdei*; ornamenti di cofani, di scrigni, di calamai, di *goboletti*, di else di spade; bottoni, fermagli di abiti. Quei piccoli bassorilievi sono talora la traduzione d'incisioni, di nielli; servirono a divulgare immagini sacre, opere d'arte, e principalmente classici capilavori; furono uno dei tramiti dell'arte del Rinascimento italiano. La curiosità eccitava gli uomini a procurarsi quei piccoli ricordi di sculture antiche dissepolte, di gemme incise serbate gelosamente nelle private raccolte, di opere d'arte che movevano a meraviglia le moltitudini. E così l'artista conservò le modeste placchette come saggio

per il pubblico del suo proprio lavoro, come modello per i suoi allievi e ricordo per sè stesso; e ne raccolse con cura di altri artefici, di altri scultori, per cercarvi talora un'idea, un'ispirazione, un confronto.

« Una buona metà di placchette », scrisse il Molinier, « potrebbero a tutto rigore esser poste tra quelle imitate dall'antico ». Quante possono essere attribuite all'opera di diversi artefici o alle differenti scuole ci fanno conoscere maestri come Pier Giacomo Ilario, detto l'Antico, del quale parleremo in seguito, e un altro medaglista dei Gonzaga, il Melioli, di cui si ha una impugnatura di spada con Vulcano che forgia le armi di Enea, ed altre placchette con soggetti della Storia romana o mitici. Così ne fecero Fra Antonio da Brescia e l'intagliatore di pietre dure, tanto celebrato, Giovanni di Lorenzo di Pietro delle Opere, detto Giovanni dalle Corniole, che agli eroi romani dedicò placchette di grande finezza. Quanto lui, ebbe fama il Caradosso, orefice del duca di Milano, poi di Giulio II, Leone X e Clemente VII. Nei *Ricordi* di Sabba Castiglione, è detto di Caradosso che « oltre la cognition grande delle gioie, in lavorare di metallo, in oro e in argento, o di tutto, o di basso relevo, all'età nostra è stato senza paro come si può vedere nella città di Milano per un suo calimaro d'argento di bassorilievo, fattica d'anni vintisei, ma certo divina ». Dal calamaio furon tratte due placchette: l'una del Ratto di Ganimede, l'altra della Lotta dei Centauri coi Lapiti. Come si vede, l'invenzione degli artefici s'aggirava nel mondo classico, per tutti gli oggetti d'uso, dal costume alla mobilia; e quando uno dei maggiori facitori di placchette, il veneto che si cela sotto la firma OPVS MODERNI, figura la *Vergine col Bambino e i Santi Giorgio, Sebastiano, ecc.*, presenta San Giorgio corazzato come un imperatore romano, Sebastiano con i sandali ai piedi e l'edera intorno al capo come Bacco o Apollo; sulla faccia dell'altare, su cui siede la Vergine drappeggiata come un'antica matrona, incassa il bassorilievo d'un *Sacrificio*, e davanti, dimentico della scena sacra, fa che due putti eccitino due galli alla lotta. Tutto divien profano, tutto si veste all'antica; anche le pareti si paran di grottesche, e nello stesso altare, agli angoli, di qua e di là, come a sopportarne il peso, stan due chimere. L'aria cinquecentesca, tutta impregnata di classicismo, ispira gli artisti di ogni regione: trasforma la modernità come si vede in Andrea Briosco, detto il Riccio, di cui parleremo in seguito: più

non si riconoscono, nel volger degli anni, le prime forme mantegnesche del Padovano; la sua sincerità vien meno, e tutto rientra in una convenzione classicheggiante[1].

Oltre i piccoli bassorilievi, lastre o lamine figurate o placchette, altri bronzi, soprammobili, o figurine a tutto tondo, in bronzo, attestavano come la scultura, al pari di tutte le arti, spirasse nel Rinascimento per entro la casa; ne abbellisse ogni oggetto, ne nobilitasse le mobilia. Come vedremo, il Riccio con una fecondità senza pari ornò calamai, lucerne, scrignetti, tazze, vasi, campanelli, mettendo a soqquadro tutta la mitologia per le sue decorazioni; e così vedremo l'Antico, Antonio e Tullio Lombardi, sacrificar di continuo l'arte loro sulle pire romane[2]. S'iniziò ben presto la riproduzione di antiche statue, del Laocoonte, del Cavaspino, di quante uscivano di sotterra all'ammirazione del mondo. La classicità s'impadroniva di tutto, degli intagliatori in gemme, che alla pari di Pier Maria da Pescia, operante al tempo di Leone X e definito dal Vasari « grandissimo imitatore delle cose antiche », divenner famosi, come Domenico di Polo, nel falsificar le gemme e i coni delle antiche medaglie, e come Giovanni dalle Corniole, Valerio Vicentino, Giovanni di Castel Bolognese, gli Anichini ferraresi[3].

---

[1] Sulle placchette, cfr. E. Piot, *Le Plaquettes de la Renaissance*, in *L'Art anc. à l'Expos.* de 1878; Idem, in *Gazette d. B. A.*, 1878; Molinier, *Les Plaquettes*, 1866, due vol.; P. Rizzini, *Illustr. dei Civici Musei di Brescia*, I, « Placchette e Bassorilievi », 1889; A. Ilg, *Werke des « Moderni » in d. K. Samml.*, in *Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh.*, XI, 1890; E. Jacobsen, *Plaketten in Museo Correr zu Venedig*, in *Rep. f. Kwiss.*, XVI, 1893; A. Venturi, *Galleria e Medagliere Estense in Modena, raccolta di placchette*, in *Gall. Naz. Ital.*, 1896; A. Filangieri Di Candida, *Le placchette del Mus. Naz. di Napoli*, in *Gall. Naz. Ital., IV*, 1899; Bode u. Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epochen*, Berlin, 1904; Migeon, *Cat. d. Bronzes et Cuivres, Musée Nat. du Louvre*, 1904; J. v. Schlosser, *Werke des Kleinplastik in der Kulpturensamml. d. A. h. Kaiserh.*, Wien, 1910; L. Venturi, *Le placchette del Mus. Civ. di Belluno*, in *Boll. d'Arte*, IV, 1910; L. Rizzoli, *Le Placchette del Museo Bottacin di Padova*, 1921; E. F. Bange, *Die ital. Bronzen d. Renaiss. u. d. Barock*, II: *Reliefs, unde Plaketten*, Berlin, 1922; E. Maclagan, *Cat of Ital. Plaquettes*, Vict. a. Alb. Museum, London, 1924; Fritz Goldschmidt, *Die italienischen Bronzen der Renaissance u. des Barock*, K. Museen zu Berlin, Band II, Berlin, 1914; Frida Schottmüller, *Kleinbronzen d. italienische Renaissance, Amtliche Berichte*, XLIV, Berlin, 1923.

[2] W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten des Renaissance*, vol. III, Cassirer, Berlin s. d., 1906; Frida Schottmüller, *Bronzestatuetten u. Geräte*, Berlin, 1918; L. Planiscig, *Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance*, Wien, 1925.

[3] A. Zobi, *Notizie storiche sull'ordine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure*, Firenze, 1853; Mariette, *Traité des pierre gravées*, (Trad. ital.), Livorno, 1753; Zanetti, *Le gemme antiche*, Venezia, 1750; Podelaroche, H. Dupont e Ch. Lenormant, *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, Paris, I e II, 1824-26; Molinier, *Le plaquettes*, I, 1886.

L'invasione delle forme antiche in quelle del Rinascimento fu sempre più estesa, più materiale che profonda. Si può vedere come, tempo procedendo, non solo divenga frequente il soggetto antico nel rovescio delle medaglie, ma anche l'invenzione della forma all'antica, e come si giunga perfino, nel rovescio d'una medaglia di Sisto V, a mettere le statue dei Dioscuri al Quirinale.[1]

Su Valerio Vicentino: P. A. MENEGHELLI, *Valerio Belli*, in *Strenna Veneta per l'anno* 1839, Venezia, 1839; D. MORSOLIN, *Valerio Vicentino*, Venezia, 1886; GIANGIORGIO ZORZI, *Come lo « Studio » di Valerio Belli trasmigrò a Trento*, in *L'Arte*, 1915; IDEM, *Alcuni rilievi sulla vita e le opere di Valerio Belli, detto Vicentino*, in *idem*, 1920; CABIANCA, *Di Valerio Vicentini intagliatore in cristallo*, in *Atti della R. Accademia di Venezia*, 1863; BERN. AB. MORSOLIN, *Valerio Belli nelle vite del Vasari*, in *Atti del R. Istituto Veneto*, 1886; IDEM, in *Rassegna Nazionale*, 1887; G. GUALDO, *Il Giardino di Ca' Gualdo*, pubbl. dal MORSOLIN, in *Archivio Veneto*, VIII, 1.

[1] ARMAND, *Les Médailleurs italiens du quinzième et seizième siècle*, vol. I e II, 2ª ediz. 1883 e vol. III, 1887; BODE, *Zur musten Forschung auf dem Gebiete der italienischen Medaillenkunde*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XV, Leipzig, nov. 1904; G. F. KEARY, *Guide to the Exhibition of Italien Medals*, 2nd ed., London, 1893; G. F. HILL, *Select Italian Medals of the Renaissance*, London, 1915; P. VITRY, J. GUIFFREY e G. MIGEON, in *Les Arts*, Paris, 1908; CORNELIUS von FABRICZY, *Medaillen d. italienischen Renaissance*, Leipzig (s. d.); J. B. SUPINO, *Il Medagliere Mediceo nel R Museo Nazionale di Firenze*, Firenze, 1899; L. FORRER, *Biographical Dictionary of Medaillist, Coin-Engravers*, London, 1904-16 (supplemento in continuazione); J. FRIEDLEANDER, *Die italienischen Schaumünzen der fünfzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1882; IDEM, *Die geprägten italienischen Medaillen des XV Jahrh*, Berlin, 1883; HEISS, *Les Médailleurs de la Renaissance*, Paris, 1881, e segg.; G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, Berlin, 1924.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

2.

ULTIME TRACCE DI CRISTOFORO ROMANO

Di lui, il più completo rappresentante della scultura quattrocentesca romana, già dicemmo nel volume sulla scultura italiana del Quattrocento, e poi soggiungemmo che del periodo urbinate-loretano forse più non esiste se non un busto di prelato nel Museo di Pesaro[1]. Ora, tenuto conto che, nel 1509, fu col Bramante in Loreto a divisar lavori per la Basilica, e che dette opera all'erezione della Santa Casa, ci proponiamo di ritrovarvi le sue tracce. Nel secolo XVI, prima che gli artisti, rivolti alla romanità, foggiassero sull'antico il nuovo, quello scultore romano, finissimo imitatore delle più vaghe decorazioni proprie ai primi tempi dell'Impero, si presenta in vesti forbite alla classica, in ordine di perfetto umanista. Lo vedemmo nel monumento a Galeazzo Visconti, nella Certosa di Pavia, nei tondi con i segni zodiacali e negli ornati attorno, come intagliati in pietre preziose; lo rivedemmo a Mantova disegnar medaglioni di foggia classica nei riquadri d'una porticina di Isabella d'Este Gonzaga, e a Cremona, in San Vincenzo, nel mausoleo di Pier Francesco Trecchi, con il genietto dolente sull'urna. Nella Santa Casa di Loreto, edificata secondo i criteri fissati insieme con Donato Bramante, Gian Cristoforo Romano iniziò la decorazione della base con formelle ornamentali di perfetto gusto classico: una con putto terminato a girali fogliacei e reggente sul capo un cesto di frutta (fig. 211), un'altra con un atleta in ginocchio, le cui braccia ramificano in virgulti fioriti, e dal cui capo s'innalza un'anfora adorna di maschere classiche (fig. 212). In tutto è la misura e il senso di ritmo che reggono

---

[1] A. Venturi, *Gian Cristoforo Romano scultore*, in *Capitolium*, 1928, settembre, anno VI, 6.

Fig. 211 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Gian Cristoforo Romano: formella ornamentale nel basamento della Santa Casa. (Fot. Ceccato).

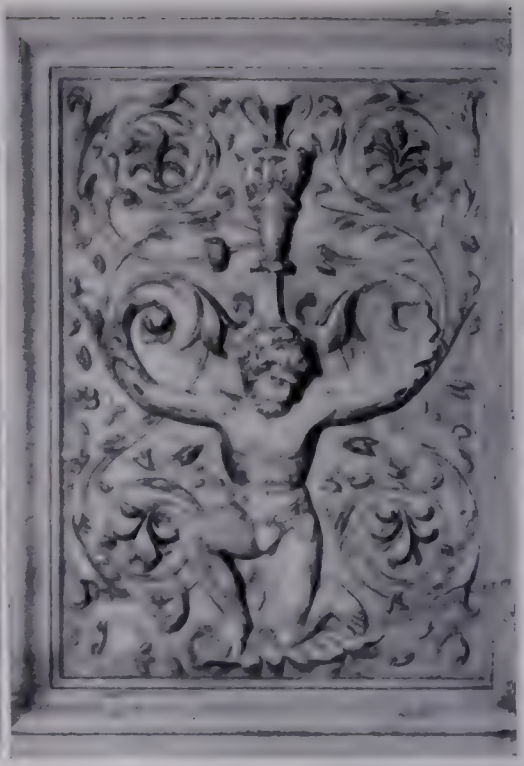


Fig. 212 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Gian Cristoforo Romano: altra formella nel basamento della Santa Casa. (Fot. Ceccato).

Fig. 213 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Gian Cristoforo Romano (imitatore di): formella nel basamento della Santa Casa. (Fot. Ceccato).

Fig. 214 — Loreto, Basilica della Santa Casa. Gian Cristoforo Romano (imitatore di): formella nel basamento della Santa Casa. (Fot. Ceccato).

le composizioni di questo antico maestro, degno dei tempi augustei. Le braccia del putto s'intrecciano alle spire fogliacee, i grappoli d'uva scendono come pendenti, le spighe s'aprono ad ala; e il lavoro delle superfici gareggia con quello delle gemme. Più complesso e più lieve è l'ornato nell'altra formella, che par ispirata da un rilievo d'Atlante, ma che si svolge con leggerezza estrema nell'intrico di spire annodate e snodate ad avvolger la figura e il vaso prezioso in un rabesco di linee mosse come a danza. Dopo quest'inizio prezioso, i suoi seguaci e Andrea Sansovino continuarono la decorazione della Santa Casa. Altre due formelle, una delle quali fa riscontro a quella del putto con cesto di frutta (fig. 213) e l'altra si adorna di sfingi reggenti candelabri (fig. 214), sono certo opera di continuatori, lontani dall'elezione, dal nitore d'intaglio di Cristoforo Romano. Nella formella col putto, le foglie e i fiori son flosci, imprecisi, e l'altra lascia scorgere come venga meno anche il modello del maestro in quella riempitura soffocante dello spazio, in quell'addensarsi di ornati senza chiarezza.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

3.

PIER JACOPO BONACOLSI, detto L'ANTICO

— Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico, nacque da Antonio Alari, probabilmente in Mantova, forse circa il 1460.

Le prime sue cose note sono le medaglie di Gian Francesco Gonzaga, signore di Bozzolo, e di Antonia del Balzo sua moglie (circa il 1480, poco dopo le loro nozze).

Rimase al servigio dei Bozzolo quasi sempre finchè ebbe vita.

1487, 16 agosto — Lettera di Antonia del Balzo al marchese Francesco Gonzaga. La contessa gli manda, per mezzo dell'Antico, un cinto, e lo prega « che de quanto esso Antixi per parte mia gli exponerà, la Ex. V. dazi fede quanto se io personalmente gli parlassi sopra questo facto ».

1490 — Antonia del Balzo interviene presso il marchese Francesco a favore di Francesco Alari, fratello dell'Antico, che vien qualificato nella lettera scultore di Gian Francesco Gonzaga.

1493, 2 novembre — Lettera di Gian Francesco Gonzaga al marchese Francesco Gonzaga, per raccomandargli l'Antico « mio servitore, et subdito et servitore de V. Ex.cia ».

1494, 25 giugno — L'Antico scrive al marchese Francesco, annunciandogli l'invio di un ferro da lui temprato.

1496, 29 agosto — Data dell'inventario generale dei beni di Gian Francesco Gonzaga per cura della vedova Antonia del Balzo e del vescovo Ludovico Gonzaga, tutori dei figli. In questo inventario sono notati *due vasetti de argento dorati; de man de lo Anticho.*

Morto nel 1496 il suo protettore Gian Francesco Gonzaga, l'Antico si recò per qualche tempo a Mantova, ove probabilmente lavorò pel marchese.

1497 — È inviato a Roma dal marchese di Mantova, e da Roma scrive al marchese il suo entusiasmo per le cose vedute. Compiuta la sua missione, torna verso la fine di maggio a Mantova.

1498 — È di nuovo a Bozzolo, ove lavora per il vescovo Lodovico Gonzaga alla fusione di statue di bronzo imitate da originali antichi (v. lettere del vescovo Ludovico Gonzaga al vicario episcopale di Mantova a proposito di un suo cappellano, don Alberto Vassalli, sospettato di aver copia di quelle sculture).

1494, 4 dicembre — Lettera del Vescovo Ludovico a Pietro Albano. Da essa si desume che l'Antico lavorava anche ad opere in marmo, perchè il prelato mandava a Venezia a provvederne per lui.

Circa questo tempo, lo scultore lavorava anche a un Ercole di bronzo.

L'Antico si fabbrica una casa in Gazzuolo, dove erano i figli e la vedova di Gian Franc. Gonzaga.

1499, 13 e 22 luglio — Lettere relative a una testa di Scipione, e a un gruppo di ninfe e satiro.

1500, 27 marzo — Lettera di Isabella d'Este per commissione di sculture destinate alla « porta del nostro camerino ». La lettera è portata all'Antico da Gian Cristoforo Romano, incaricato di spiegar meglio, a voce, le intenzioni della marchesa.

1500, 29 marzo — L'Antico risponde di non poter accettare, perchè occupato a finire certe forme di statue.

1501, 26 marzo — Per ringraziare l'Antico del bronzo del Cavaspino, « non per premio », Isabella manda una sua veste in dono alla moglie.

1501 — L'Antico ha fissato sua dimora in Gazzuolo, ed ha eseguito per il vescovo una statua di Apollo.

1503, 29 gennaio — La marchesa Isabella prega il vescovo Lodovico di far eseguire dall'Antico una statuetta della grandezza del Cavaspino, da mettersi sopra una porta a riscontro di quella su cui esso stava.

1503, 9 settembre — Lodovico invia a Mantova la statuina richiesta.

1504, 28 marzo — La marchesa Isabella scrive al vescovo perchè commetta all'Antico la cera per « una figuretta piccola d'oro de santo Zoanne Baptista ».

Lo stesso giorno scrive anche all'Antico, in proposito.

1504, 30 marzo — La cera è finita e spedita a Mantova.

1504, 2 aprile — Lettera della marchesa all'Antico per suggerire modificazioni.

1504, 15 aprile — Il «San Giovannino» in oro è spedito a Mantova.

1505 — L'Antico manda alla Marchesa i modelli di una testa di cavallo e di un'aquila da gettarsi in argento.

1906, 18 maggio — (V. pag. 26). La marchesa ringrazia per due teste antiche «quale haveti tanto bene aconzie, che credemo il proprio sculptore non haverle di prima forma si ben formate et sculpite».

1514-1515 — Commissione di lavori e richieste di giudizi su oggetti artistici da parte della marchesa di Mantova.

1519, aprile — Scrive alla marchesa proponendole di eseguire per lei riproduzioni di sculture.

1528, circa metà di luglio — Lettera di Ippolito Calandra al marchese Federico Gonzaga, per annunciargli la morte dell'Antico.[1]

* * *

A Mantova, l'arte classica si diffonde, sulla fine del Quattrocento e nel primo trentennio del Cinquecento, per opera di Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, gran copiatore di statue e di gemme antiche. In generale i suoi bronzi a imitazione di classici esemplari sono grossolane contraffazioni dei grandi modelli, in forme goffe di taglio, dure, inflessibili: esempio il *Cupido che tira l'arco*, nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 215), e l'altro della collezione Pierpont Morgan a Londra[2], la *Venus felix* della raccolta Salting e del Museo artistico di Vienna (figg. 216-217), dove l'esemplare antico è irriconoscibile nella rigidezza delle forme tozze, il *Mercurio* del Museo estense di Modena, con occhi imbambolati e membra re-

[1] Bibliografia: HERMANN JULIUS, *Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gennant Antico*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXVIII, Wien, 1909-10, da pag. 201 a 288; UMBERTO ROSSI, *I medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova, II, Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, in Rivista italiana di numismatica*, I, 1888, fasc. II, p. 163 e segg.; fasc. IV, p. 433 e segg.; IDEM, *La collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze*, in *Archivio storico dell'arte*, III, 1890, p. 28; ALESSANDRO LUZIO e RODOLFO RENIER, *Il lusso d'Isabella d'Este Marchesa di Mantova*, in *Nuova Antologia*, vol. LXV, p. 271; W. BODE; *Pier Ilario Bonacolsi genannt Antico*, in *Kunst und Künstler*, V, 1906-1907, p. 297 e segg., A. BARTOLOTTI, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei sec. XV, XVI, XVII*, Milano, 1890, p. 47.

[2] v. HERMANN, *Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerõchsten Kaiserhauses*, 1909-10.

stie al movimento, l'*Apollo* del Museo archeologico di Venezia, fantoccio ligneo tornito sul modello del Belvedere, sproporzionato nelle braccia, calligrafico nelle pieghe del manto (fig. 218). Non si riesce a comprendere l'entusiasmo della raffinata marchesana di Mantova,

Fig. 215 — Firenze, Museo Nazionale.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: *Amoretto arciere.*
(Fot. Alinari).

Isabella d'Este, per questo povero copiatore, incapace di trasfondere il ritmo degli originali nelle sue copie falsate, sgraziate. Migliore è l'Antico nella medaglia di Gian Francesco Gonzaga, con lo scudo nel rovescio (v. l'esemplare nel Museo civico di Brescia), ove il busto del marchese è inscritto con giusto respiro di spazi entro il cerchio, mentre nell'altra con l'impresa Trinacria, Jani-Pelorus-Belaura (v. esemplare del medagliere imperiale viennese), il taglio del busto è goffo, e, nel rovescio ingombro, gli elementi mal disposti rivelano

Fig. 216 — Vienna, Museo storico-artistico. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: l'*enere*, vista di fronte.

Fig. 217 — Vienna, Museo storico-artistico. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: l'*enere*, vista a tergo.

Fig. 218 — Venezia, Museo Archeologico. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: *Apollo del Belvedere*.

Fig. 219 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:
Medaglione con Ercole che strozza i serpenti.

Fig. 220 — Firenze, Museo Nazionale.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:
Medaglione con Ercole che uccide il leone nemeo.

Fig. 221 — Firenze, Museo Nazionale.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: *Medaglione con Ercole che uccide il cinghiale d'Erimanto.*

Fig. 222 — Firenze, Museo Nazionale.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:
Medaglione con Ercole che uccide l'idra.

Fig. 223 — Firenze, Museo Nazionale.
Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico:
Medaglione con Ercole che uccide la cerva di Lerna.

Fig. 224 — Modena, R. Galleria Estense. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: Vaso di bronzo figurato: veduta dei *cavalli marini che trasportan la nave di Nettuno.*

Fig. 225 — Modena, R. Galleria Estense. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: Vaso stesso: veduta di *Nettuno sulla nave.*

Fig. 226 — Modena, R. Galleria Estense. Pier Jacopo Bonacolsi, detto l'Antico: Vaso stesso: veduta di *Anfitrite tra ippocampi e nereidi.*

Fig. 227 — Modena, R. Galleria Estense. Pier Jacopo Bonacolsi detto l'Antico: Vaso stesso: *Corteo di tritoni, ippocampi, nereidi.*

mancanza assoluta di stile. Caratteristico dello scultore è il medaglione bronzeo del Museo Vittoria e Alberto a Londra (fig. 219), per gli atteggiamenti stecchiti, l'ornamento trito, la mancanza d'intuizione delle leggi medaglistiche, di accordi ritmici fra composizione e tondo. A questa assoluta inesperienza d'arte compositiva sfuggono i medaglioni delle fatiche d'Ercole, già nella collezione del granduca Ferdinando d'Austria-Este (figg. 220-223), e specialmente quelli raffiguranti l'uccisione dell'idra e della cerva, con insolita giustezza di misura disposti entro il tondo; ma anche in questi medaglioni, che sono tra i capolavori dell'Antico, l'esecuzione è grossolana, tanto nelle figure con muscoli sassosi, quanto in tutti gli accessori: rugosi tronchi d'albero, foglie stampate, pesciolini fossili. Si riconosce in questi ornati la materiale fattura con cui sono condotti chiome e ghirlanda nel busto di Arianna del Museo storico artistico a Vienna, anch'esso tra le cose migliori dell'Antico, e i riccioli del supposto Antinoo Liechtenstein, drappeggiato con eccezionale gusto decorativo. Per nobiltà di classici motivi l'opera più notevole dell'Antico è il *Vaso mantovano* di Modena (figg. 224-227); per comprensione di ritmo medaglistico, la medaglia di Gianfrancesco Gonzaga col simbolo del fuoco. Ma, nel complesso, il confronto con i grandi modelli da cui traeva le sue copie, alterate di proporzioni, ruvide e materiali di fattura, ci dimostra la scarsa intelligenza portata nell'interpretazione dell'arte classica da Alari Buonacolsi. Tuttavia egli ebbe ai suoi tempi fama sancita dal soprannome di Antico, per la sua opera di ristampa e diffusione dei tesori dell'antichità, incarnazioni vive di una sognata civiltà artistica all'alba del Cinquecento.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

4.

LORENZO LOTTI, detto IL LORENZETTO

1490, 23 giugno — Nasce in Firenze Lorenzo Lotti, detto Lorenzetto, da Ludovico di Guglielmo Lotti, come risulta dai Registri dei Battezzati esistenti nell'Opera di Santa Maria del Fiore, ove, al mese di giugno del 1490, si legge: « Lorenzo di Lodovico di Guglielmo orafo, pop. di San Simone, nato addì 23, hore 7 ». (v. MILANESI nelle note al VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pag. 577, nota 1).

1514, giugno — Viene incaricato di « rifare », ridurre e finire la tomba del Cardinale Forteguerri in S. Jacopo di Pistoia (opera già iniziata dal Verrocchio), « et suo ornato », aggiungendovi dei marmi nuovi, che dovevano essere giudicati da un buon maestro e per i quali doveva attenersi a un modello che prometteva di restituire ai tre Ufficiali della Sapienza: Lorenzo di Bartolomeo Cellesi, Tommaso di Neri Fioravanti e Giovan Battista di Nicolò Bracciolino. Prometteva inoltre di « fare la figura di d. Cardinale e la Carità esistente sopra epso cardinale a bellezza, ragguaglio, perfectione corrispondenti a delle altre figure al presente in dicta sepoltura » (v. GIGLIOLI O. H., *Pistoia nelle sue Opere d'Arte*, Firenze, 1904, Lumachi, pagg. 66-67; MILANESI nelle note al VASARI, op. cit., vol. III, pag. 379, nota 1; vol. IV, pag. 578, nota 1).

1519 — Agostino Chigi nel suo testamento commette a Lorenzetto, per la Cappella in Santa Maria del Popolo, le statue delle nicchie, l'altare e gli obelischi, a seconda dei disegni di Raffaello (v. VENTURI, *Orme di Raffaello in Roma*, pag. 40).

1521, 10 febbraio — Morto nel 1520 Agostino Chigi, Lorenzetto stipula con Sigismondo Chigi, per la continuazione dei lavori nella Cappella di Santa Maria del Popolo, una convenzione dalla quale risulta che un'altra ne era già stata stipulata precedentemente.

(v. CIGNONI G., *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma, 1949. A cura della Società Romana di Storia Patria. Lotti Lorenzo detto Lorenzetto Scultore, pag. 145 e v. GORLI DOMENICO, *La sepoltura di Agostino Chigi nella Chiesa di S. Maria del Popolo in Roma*, in Archivio Storico dell'Arte diretto da Domenico Gorli, 1889, Anno II, pag. 318).

1511, 20 luglio — Porta questa data il documento riguardante il Lorenzetto per i suoi lavori alla Cappella Chigi (v. CIGNONI, op. cit., pagine 145-146).

1512, 5 aprile — Risulta da un documento che a quest'epoca la sepoltura del Magnifico era quasi finita, l'altra a buon punto, e che Bernardino di Viterbo s'incaricava di portare a compimento l'opera (v. CIGNONI, op. cit., pag. 147; GORLI, pag. 318).

1520 — Da una lettera di Baldassar Castiglione, diretta il 7 maggio 1522 al Cardinal Giulio de' Medici, risulta che Lorenzetto venne proposto a Giulio Romano come possibile marito per sua sorella (v. MILANESI nelle note al VASARI, vol. IV, pag. 577, nota 2).

1521-23 — Afferma lo GORLI che Lorenzetto andò a Firenze all'assunzione di Adriano IV (cioè alla fine del 1521 o al principio del 22) e ritornò a Roma quando salì al papato Clemente VII (cioè nel 1523). Raffaello da Montelupo, invece, nella sua Autobiografia, afferma che «quando morì Papa Adriano e fu fatto Papa Clemente della Casa de' Medici venne a Firenze da Roma Lorenzo del Campanaro nel 1523». È incerto, dunque, quando Lorenzetto si sia recato a Firenze; si sa tuttavia, sempre dall'Autobiografia citata, che nel 23 ritornò a Roma, ove fu raggiunto poco dopo da Raffaello da Montelupo (v. Autobiografia di Raffaello da Montelupo, in VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanesi, vol. IV, pag. 554 e GORLI, op. cit., pag. 318).

1523-24 — Venuto a Roma nell'età di 15 o 16 anni, Raffaello da Montelupo fu accolto nella bottega di Lorenzetto che gli fece da lavorare a una figura della Vergine che è nel Pantheon alla sepoltura di Raffaello e ad una figura di Elia per la Cappella Chigi. Ciò compiuto, Lorenzetto eseguì, nel 1524, per Messer Bernardino Cappella, canonico di S. Pietro, un sepolcro in Santa Stefano Rotondo, adempiendo agli esecutori testamentari del defunto, Maffei da Volterra e Jacopo Sadoleto. Per quest'opera lo scultore fece eseguire a Raffaello da Montelupo un S. Bernardino, un Santo Stefano, un putto, la figura del morto (v. PINKNEY, *Roman Sculptors*, vol. II, pag. 81, nota 9; Autobiografia di Raffaello da Montelupo, in VASARI, *Le Vite*, Ed. cit., pag. 555).

1541, 15 dicembre — Lorenzetto muore in Roma (v. GNOLI, l. cit., pagina 318).[1]

* * *

In Roma Lorenzo Lotti, detto il Lorenzetto, traduttore in marmo del Giona di Raffaello per la cappella Chigi, dà sviluppo alla tendenza classicheggiante nella scultura. L'opera sua più giovanile ricordata dai documenti è il compimento della tomba del Cardinal Forteguerri (fig. 228) in Sant'Jacopo di Pistoia, affidatagli da « rifare, ridurre e finire » nel giugno del 1514.

Era stato eseguito dal Verrocchio il modello per la tomba, nella quale, secondo il Milanesi, « si dice spettino ad Andrea soltanto le figure della Speranza e del Dio Padre, con gli angeli, delle quali forse non fece che il modello. Lorenzetto, ossia Lorenzo Lotti, fece la Carità, i putti che le stanno attorno, e la statua del cardinale, che non terminò, e ora è posta in una delle sale della Sapienza. Il busto, l'urna cineraria e l'intero ornato sono di Gaetano Manzoni, ma tutti insieme, per dire il vero, concorsero a fare una cosa goffa anzi che no ».

Giusto vide il Milanesi, chè certamente anche nella figura del Redentore e in quella della Speranza, per l'arcuato atteggiamento di volo e per i lineamenti minuti e vibranti più vicina al Verrocchio, le goffe ali e il panneggio trivellato da uncini e da rigide scanalature di pieghe rivelano l'intervento di qualche inabile tagliapietra, traduttore meccanico del modello di Andrea e dell'agitato sventolar

[1] Bibliografia: TITI FILIPPO, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma*, Roma, 1763, Stamperia di Marco Pagliarini, pp. 3, 74, 185, 362, 379, 391, 427; BURCKHARDT JACOB, *Der Cicerone*, Basel, 1860, II Sculptur, pp. 641, 642; NIBBY ANTONIO, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, Roma, 1861, 7ª ediz., Stab. Tip. Aurelj, p. 26; AQUARONE J., *Prétendues découvertes de l'Enfant sculpté par Raphael*, in *Gazette des Beaux Arts*, Sexième Anneé, Deuxième Période, Tome Neuvième, 1874, pp. 79-83; CUGNONI G., *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma, 1878. A cura della Società Romana di Storia Patria, *Lotti Lorenzo detto Lorenzetto scultore*, pp. 28, 43, 135, 145, 185; VASARI GIORGIO, *Le Vite de' più eccellenti Scultori ed Architettori*. « Vita di Lorenzetto, scultore e architetto fiorentino », Firenze, 1879, vol. IV, pp. 577-581; BERTOLOTTI A., *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Mantova 1884, Stab. Tip. Mondovì, pp. 112-113; DOMENICO GNOLI, *La sepoltura di Agostino Chigi nella Chiesa di S. Maria del Popolo in Roma*, in *Archivio Storico dell'Arte* diretto da DOMENICO GNOLI, 1889, anno II, pp. 317, 326; MACKOWSKY HANS, *Verrocchio* (*Künstler Monographien*, Leipzig, 1901, vol. III, p. 60); BODE W., *The Bronze Relief in The Wallace Collection*, in *The Burlington Magazine*, 1904, vol. IV, p. 215; GIGLIOLI H. ODOARDO, *Pistoia nelle sue opere d'Arte*, Firenze, 1904, F. Lumachi; LOHNINGER Dr. JOSEPH, *S. Maria dell'Anima*, Roma, 1909, pp. 77, 102, 107, 110; VENTURI LIONELLO, *Saggio sulle opere d'Arte Italiane a Pietroburgo*, in *L'Arte*, anno XV, 1912, pp. 308-310.

Fig. 228 — Pistoia, Cattedrale. Lorenzetto: la *Carità* nel monumento Forteguerri. (Fot. Alinari).

di drappi a lui proprio. Lo stesso modo di lavorar vesti e ali si ripete nella filippinesca Fede e nei quattro angioli che reggon la mandorla dell'Eterno, più lignei di forme, più lontani dal modello verrocchiesco, come può vedersi nei due a sinistra con stoffe grossamente placcate sopra un travicello di gamba tesa.

Si distingue da tutte queste figure in vesti arruffate e tagliuzzate la Carità del Lorenzetto, chiusa nella tunica a pieghe tranquille e aderenti alle forme, raccolte le ali a mandorla attorno la persona, un braccio arcuato, con la fiaccola nella mano, stretto l'altro alla figura di un putto michelangiolesco, che lo scultore vede in funzione, puramente architettonica, di cariatide, o meglio di pilastrino. Il concetto è freddo: il tema della Carità non ha scaldato il cuore dell'artista; già in quest'opera giovanile, il Lorenzetto è il precursore dei neoclassici, un Thorwaldsen del Rinascimento. L'opera sua di rifinitura può scorgersi anche altrove, esempio nei forbiti ovali dei volti dell'angiolo superiore a sinistra e dell'inferiore a destra.

L'insieme del monumento è pesante e grossolano per la gran ressa delle figure: i quattro angioli stipati attorno la mandorla dell'Eterno, la Fede, la Speranza e la Carità disposte a triangolo, quasi a puntello di quel macchinoso culmine. La pesantezza delle forme e il grossolano lavoro del marmo distruggono l'impronta di Andrea Verrocchio, che nel rilievo del sepolcro di Francesca Tornabuoni muove a flagello chiome e vesti e alleggerisce con vuoti frequenti il peso dei gruppi. Qui non è respiro tra le figure strette in un insieme scapigliato e confuso, e come appese alla parete di base. La Carità del Lorenzetto, in mezzo a tutto quello scalciar di angioli a volo, sembra un freddo gesso di gusto neoclassico tolto da qualche tomba ottocentesca a riempire un vuoto nel monumento Forteguerri, ove prende l'aspetto di frammento inserito a forza, discordante da tutto il macchinoso e forzato insieme. Nella statua del defunto (fig. 229), ora nel Museo di Pistoia, il Lorenzetto par s'ispiri alle massicce forme di Benedetto da Majano: cerca la definizione realistica del ritratto nelle grosse labbra, nel mento sporgente, nella quadratura romana del volto; manca di finezza, come può vedersi nei gonfi e molli piegoni della tunica, e manca di anima in quel gesto calcolato d'orante, in quelle dita bitorzolute che in simmetria s'accostano senza toccarsi.

Nel 1519 il testamento di Agostino Chigi commetteva a Lorenzo Lotti le statue per le nicchie della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, e anche l'altare e gli obelischi, da eseguirsi con la guida dei

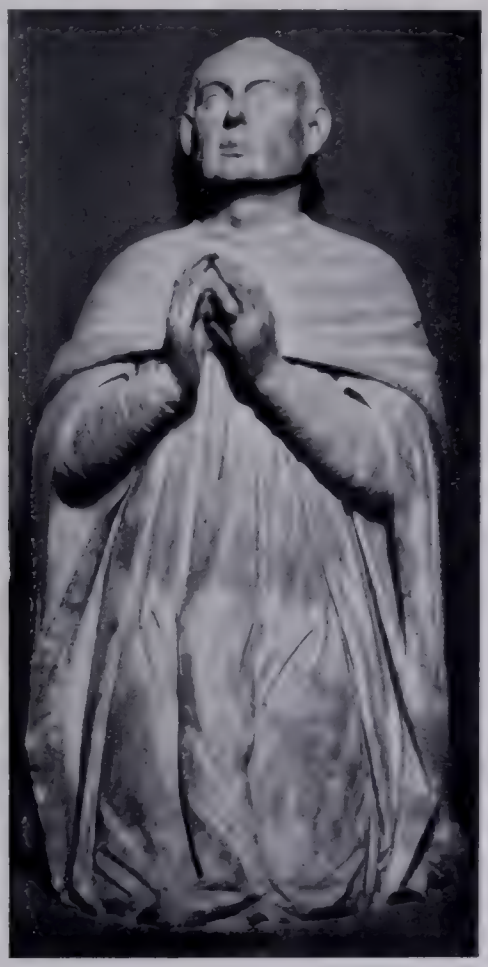


Fig. 229 — Pistoia, Museo Civico.
Lorenzetto: *Statua del cardinale Forteguerri.*
(Fot. Brogi).

disegni di Raffaello. Bernardino da Viterbo nel 1522 s'incaricava di condurre a termine l'opera delle due tombe, una quasi finita e l'altra già inoltrata; e Raffaello da Montelupo agli esordi, accolto dal Lorenzetto nella sua bottega, era messo da lui a lavorare alla statua del *Profeta Elia* (fig. 230) per una nicchia della cappella funebre.

In questa figura si scorge chiara l'imitazione dal Laocoonte, motivo sfruttato dai Cinquecentisti dell'età aurea, anche pittori,

mentre da Raffaello deriva il ritmo ondato della persona, le cui braccia par modulino, roteando, la cadenza della posa sul movimento curvilineo della conca e delle sue cornici: l'angioletto ispiratore, dietro le spalle del profeta, s'aggira intorno a lui come satellite intorno ad astro. I drappi fini, levigati, con orlo ondeggiante alla sansovinesca e pieghe scarse di spezzature, rispecchiano il gusto calmo, anzi compassato, di Lorenzo Lotti, specialmente nel cader del manto dall'omero a terra e nell'aderire al ginocchio destro, stampandosi sulle forme e mettendo a nudo il ginocchio e la gamba del profeta. Non trattenuto entro i limiti serbati dalla profonda serietà artistica di Andrea Sansovino, lo studio del panneggio stampato sulle forme divien gelida esercitazione accademica. Anche nella figura è qualcosa di ampolloso, d'inarmonico, che vien soprattutto da un eccessivo restringimento dell'omero destro nell'aggirarsi del braccio e dall'esagerata apertura delle gambe, la destra piegata all'indietro, la sinistra puntellata duramente al suolo, come ligneo troncone. Non si vede l'impronta della mano pesante di Raffaello da Montelupo nel modellato soffice del nudo, conforme ai modi del Lorenzetto, come la serica finitezza del manto. Ma è riconoscibile l'aiuto nella base informe della statua, nelle chiome a grosse ciocche divise da solchi profondi, nel volto stesso del profeta, aspro e angoloso, grossamente tagliato entro il marmo, lontano dalla vellutata morbidezza del Giona. E dal contrasto fra gli occhi dolorosi e il molle arco della bocca, fra la posa danzante di torso e braccia e la rigidezza della gamba destra, deriva alla figura del profeta un aspettol ezioso e falso, che urta come brano di ampollosa retorica e fa più evidente il divario tra l'Elia e quel capolavoro di raffaellesca scultura che è il Giona in altra nicchia della stessa cappella.

Certo nessuna opera nell'arte del Lorenzetto può rivaleggiare con questa mirabile figura (fig. 231), che par mormori, specchiandosi come Narciso nella trasparenza delle acque, il nome di Raffaello. Lo zoccolo di base, semplice, riquadrato, su cui s'espande la massa viscida del mostro marino, è messo di sbieco entro la nicchia, e sull'orlo della bocca spalancata del pistrice e sulla coda guizzante posa il giovinetto i piedi nel suo movimento lene di danza. Si sente lo spirito dell'Urbinate nella sinuosità dei contorni, nella cadenza soave, nella forma fluente, di cera più che di marmo. Iniziato probabil-

mente quando Raffaello ancora era in vita, e interpretato dal frigido Lorenzetto con un senso estatico di bellezza a lui insolito, il Giona della Cappella Chigi eterna nel marmo l'ideale del Sanzio,

Fig. 230 — Roma, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi.
Lorenzetto e Raffaele da Montelupo: *Il profeta Elia.*
(Fot. Alinari).

con una spontaneità, una profonda armonia che alle pitture tarde dello stesso Urbinate era venuta a mancare. Mentre le pose statuarie toglievano agli affreschi dell'ultima stanza e alla *Trasfigurazione* la piana dolcezza di ritmo da cui nasce l'incanto dell'arte raffaellesca, la statua del Giona, messa entro la nicchia della cappella Chigi quando già il suo vero creatore riposava nel Pantheon, risuscita, anche per quello sdrucciolar quasi insensibile dai rilievi alle rientranze, dal

convesso al concavo, tutta la musicale dolcezza dei ritmi di Raffaello.

Qui il Lorenzetto ha lavorato senza aiuti, non solo, ma come affascinato, sedotto dalla bellezza del modello che lo solleva dal suo freddo manierismo: la forma non è spampanata, sgangherata, gonfia, come nell'Elia, anzi la costruzione del corpo è stretta e serrata; la grazia sodo dell'adolescente è messa in valore dalle curve dei contorni armoniosi: il gusto sobrio di Raffaello par guidi la mano dello scultore nelle sfumature dei rilievi.

Non sentiamo invece eleggiare lo spirito dell'Urbinate tra le raffaellesche forme, più vicine alle imitazioni di Giulio Romano che ai prototipi del Sanzio, nel rilievo bronzeo dell'altare (fig. 291)[1] raffigurante, non già la Samaritana al pozzo, come sarà creduto, ma il Giudizio dell'Adultera. Il Cristo siede sopra un muretto presso un pozzo; da un lato stanno, alle sue spalle, un vecchio precedutо da una donna, dall'altro una schiera guidata da un giovane che mostra al Redentore le mani colme di sassi.

Nello stesso limitare il rilievo classico il Lorenzetto compone una rassegna di affiatate figure, stagliantesi dal piano di base come in un dimenticato tutto tondo, di modo antico. Le teste giungono quasi tutte allo stesso livello, e le variazioni derivan soltanto da mentalmente differenze di statura. Anche i tipi sono stampati su due o tre modelli che si ripetono per tutta la zona del rilievo: quello di giovane efebo tratto dagli angeli del Sanzio, l'altro di uomo maturo, squadrato alla romana, non senza qualche goffaggine, come può vedersi nell'attitudine personaggio dietro l'Adultera. Gli atteggiamenti, in generale, sono rigidi e fissi; le poche figure che si muovono indietro, a passo di danza, come la donna verso il margine a sinistra, drappeggiata entro una tunica con pieghe segnate e spesse al modo di Giulio Romano, e la stessa Adultera, stampata sopra un modello antico di

[1] I lineamenti arrotondati propri al Lorenzetto nel periodo che potremmo dire raffaellesco, e la particolare eleganza del modo sopraccennato di drapeggiare, ci rivelano opera di questo scultore nella parte di un bassorilievo, il San Sebastiano (fig. 292) nella sagrestia della chiesa di Santa Cecilia. La base del bassorilievo, in marmo di composizione prospettica, mostra è la collocazione del corpo del martire legato al dilacerato, e la stessa che possiamo ritrovare nella nicchia del centro e nella del Giudizio.

[2] Particolare di bronzo, già nella base del sepolcro a piramide di Agostino Chigi, nell'altare.

danzatrice, quale si vede nel bassorilievo neo-attico proveniente al Museo del Louvre da Villa Borghese.

Diventa irriconoscibile il metodico scultore del Giona in questa

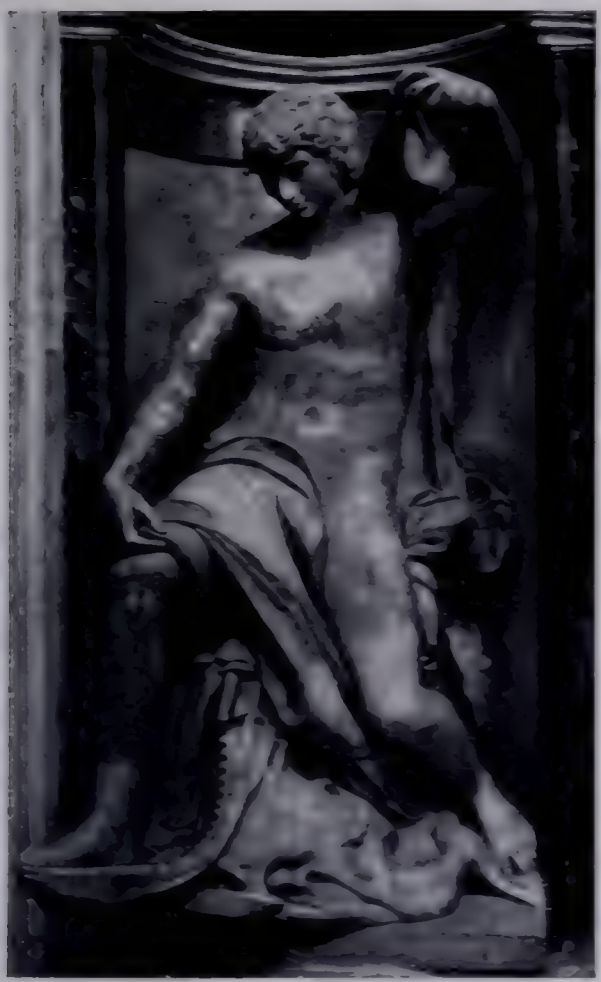


Fig. 231 — Roma. S. Maria del Popolo. Cappella Chigi. Lorenzetto: *Giona*.
(Fot. Anderson).

Fig. 232 — Roma. Santa Cecilia. Sagrestia.
Lorenzetto (?): San Sebastiano.
(Fot. Almari).

accademico interprete dell'antico e di Raffaello, preoccupato, avanti tutto, di stampar teste rotonde, lineamenti regolari, classici paludamenti, di attenersi, persino nel modo di far muovere i piedi delle figure, agli antichi rilievi. I drappi si stampano sui nudi; fasciano e legan le membra; le pieghe, sui corpi femminei, disegnan linee serpentine: dappertutto il metodo, pazientemente studiato dai classici esemplari, soffoca ogni slancio fantastico

In tanto studio d'imitare, il Lorenzetto oblia il dramma; divide il rilievo in due campi per mezzo di un tronco d'albero che sorge dal pozzo, e compone una sacra cerimonia, una processione romana: il divino giudice guarda alla schiera degli Apostoli, preceduta dal giovane con sassi, ed esprime il suo pensiero movendo braccio e mano ad uncino: la schiera degli accusatori inoltra dal lato opposto, studiosa solo di bei portamenti: la precede l'accusata, danzando come in un antico rito: il Redentore volge così le spalle all'oggetto della discussione; e la scena, dimezzata, non rappresenta più nulla se non una comparsa di figure eleganti e di romani costumi, dove appare, non il Lorenzetto del Giona, che faceva riviver nel marmo i ritmi compositivi di Raffaello e il suo modellato soave, ma il Lorenzetto della Carità nel monumento Forteguerri a Pistoia, freddo precursore dell'arte neoclassica.

Nella colossale statua di *San Pietro* (fig. 234) a capo di Ponte Sant'Angelo, duramente squadrata come in un enorme ceppo ligneo, la testa ricorda l'antico San Pietro della basilica vaticana; la stessa mole corporea, spianata in larghezza, schiacciata, risponde piuttosto alle forme dei bassi tempi che al pieno tutto tondo cinquecentesco, e, nonostante l'esecuzione grezza, bene risolve, con quella semplicità di squadro, il problema di statua da collocarsi a testata di ponte, come pilastro monumentale.

La stessa tendenza a veder la scultura in funzione architettonica si scorge nel gruppo di *Madonna e Bambino*, scolpito, con l'aiuto di Raffaello da Montelupo, per l'altare sulla tomba dell'Urbinate. In una grande nicchia riquadrata e profonda, si erge, alta e matronale, la *Vergine* (fig. 235), che posa il piede sinistro sopra un breve rialzo di roccia, perchè il ginocchio, piegandosi muova la grande massa, a romperne la rigidezza, e ad afforzarla dal lato dove grava il Bambino. Par che il Lorenzetto adatti al grandioso modulo cinquecentesco le forme di Andrea Sansovino, di cui è qualche eco nel volto massiccio di Maria sotto l'aureola dei vigorosi capelli, e nella rotondità di forme del putto, interamente scolpito da Raffaello da Montelupo. S'accorda al gusto classico il modo di stampar sulle forme le pieghe della tunica, che seguono il movimento del braccio e delle forme opulenti, mentre le altre del manto si allentano, disegnan festoni sul fianco, si sciolgono con ritmo ondulante nel lembo arrovesciato,

Fig. 233 — Roma, Santa Maria del Popolo. Lorenzetto: *Gesù e l'Adultera.* (Fot. Anderson).

ricadon dal ginocchio in ampie scanalature. Incerta è la costruzione del putto; forzato l'atteggiamento della gamba sinistra, che si sposta dall'asse per accostarsi alla verticale segnata dalla gamba sinistra della madre. Come sempre nelle opere del Lorenzetto non

Fig. 234 — Roma, Ponte Sant'Angelo. Lorenzetto: *San Pietro.* (Fot. Anderson).

Fig. 235 — Roma, Pantheon. Lorenzetto e Raffaello da Montelupo: *Madonna del Sasso.* (Fot. Calderisi).

guidate dal Sanzio, qualche stonatura viene a interrompere il ritmo della massa. In ogni modo, la vita artistica di questo imitatore dell'antico e di Raffaello degnamente si chiude con la *Madonna del*

Sasso che, sulla tomba dell'Urbinate, non impersona l'umana soavità della madre stretta guancia a guancia col figlio divino, o raggiante d'orgoglio sulle nubi, ma l'augusta presentata all'adorazione del popolo, fredda e impassibile nella sua dignità, non tocca dall'ala del sogno.

Morto Clemente VII, fu affidata a Baccio Bandinelli la cura delle tombe medicee dei due ultimi pontefici e dato incarico a Lorenzo Lotti del lavoro di quadro da farsi in marmo per le stesse tombe. In questo lavoro il nostro scultore consumò molto tempo, ma egli era ormai anche molto malandato in salute, di più la miseria lo stringeva da ogni parte, e fu una fortuna che proprio in questo tempo il nuovo pontefice guardasse al nostro artista che, morto Baldassare Senese, fu incaricato di prestar l'opera sua d'architetto per la chiesa di San Pietro, dove si dovevano lavorare le mura a cottimo. Questo insperato aiuto potè ristorarlo dei patimenti sofferti. Egli morì in età di 47 anni il 1541, e sul sepolcro, decretatogli dai deputati di S. Pietro, gli fu apposto questo insignificante epitaffio:

Sculptori Laurentio florentino
Roma mihi tribuit tumulum, Florentia vitam,
Nemo alio vellet nasci et obire loco.
MDXLI
Vi. ann. XLVII Men II D. XV [1]

[1] Catalogo delle opere:
Pietroburgo, Ermitage: Putto sopra un Delfino.
Pistoia, Chiesa di S. Jacopo: Sepoltura del Cardinale Forteguerri.

Ecco quanto il MILANESI dice intorno a questo monumento: « Morto il Cardinale Niccolò Forteguerri nel 1473, il Comune di Pistoia commise agli Operai di Sant'Jacopo di far fare i modelli per una sepoltura di lui. Tra i cinque modelli presentati, uno ve n'era di Andrea del Verrocchio che piaceva più d'ogni altro; ma come Andrea ne chiese ducati trecento cinquanta, e gli operai non avevano commissione di spendere più di lire mille cento, così lo licenziarono. Desiderando però essi che quest'opera si facesse, chiesero nuovamente al Consiglio che crescesse la somma; e il Consiglio deliberò e diede loro autorità di spendere quanto occorresse, perchè l'opera riuscisse bella e degna. Gli operai allora pregarono Piero del Pollajuolo, che si trovava appunto in Pistoia, perché anch'egli ne facesse un modello, il quale piacque più di quello del Verrocchio, massime a Piero fratello del cardinale e alla sua famiglia. Gli Operai pregarono allora i Commissari a voler usare una qualche cortesia, e come si dice oggi, dare una buonuscita al Verrocchio, e prendere il modello fatto dal Pollajolo; e poi mandarono a Lorenzo il Magnifico i modelli, perchè, vedutili, risolvesse secondo che essi Operai desideravano. Tanto si ritrae da una lettera che gli Operai medesimi scrissero a Lorenzo il Magnifico sotto il dì 11 Marzo 1477; ma qual si fosse la risposta del Magnifico, non si sa, imperciocchè al Gaye, che pubblicò la citata lettera in risposta a un'altra del 17 marzo sullo stesso argomento, non riuscì trovare la detta risposta (Carteggio ecc. 1°, 256-259). La testimonianza del Vasari ci prova però che il Pollajuolo non fece in tempo col suo modello, chè già il monumento era stato allogato al Verrocchio. Ma con tutto questo, del monumento Forteguerri che è nel Duomo di Pistoia, si dice spettino ad Andrea soltanto le figure della Speranza e del Dio Padre con gli angeli, delle quali forse non fece che il modello. Lo-

renzetto ossia Lorenzo Lotti fece la Carità, i putti che le stanno attorno, e la statua del cardinale, che non terminò, e ora è posta in una delle sale della Sapienza. Il busto, l'urna cineraria e l'intero ornato sono di Gaetano Mazzoni, ma tutti insieme per dire il vero, concorsero a fare una cosa goffa anzi che no » (V. MILANESI nota 1 in VASARI. vol. III pag. 369).

Roma, Chiesa di S. Gregorio al Celio: Chiostro dinanzi alla Chiesa. A sinistra, in un deposito del Ripardi, bassorilievo rappresentante l'entrata di Cristo in Gerusalemme « con belli puttini e termini » (v. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma*, Roma 1763, Stamperia di Marco Paglierini, p. 74).

— Chiesa di S. Maria della Minerva, Coro: Il Lorenzetto fece il lavoro di quadro alle sepolture di Leone X e di Clemente VII, allogate a Baccio Bandinelli.

— Chiesa della Trinità dei Monti, Cappella Borghese: Sepoltura del Pierini con due putti in bassorilievo.

— Chiesa di S. Maria del Popolo, Cappella Chigi: Statue di Giona e di Elia nelle due nicchie.

— — Altare: Rilievo bronzeo della *Adultera al cospetto di Cristo*.

— Chiesa di Santa Maria della Rotonda: Statua della Vergine, eseguita per il sepolcro di Raffaello, chiamata poi Madonna del Sasso.

— Chiesa di S. Maria dell'Anima, Cappella della Pietà: Gruppo della Pietà.

— Ponte S. Angelo: Delle due prime statue del ponte, S. Pietro è opera del Lorenzetto, S. Paolo di Paolo Romano, e vi furono fatte porre da Clemente VII, che fece allargare e rifare la bocca del ponte.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

5.

RAFFAELLO DA MONTELUPO

1505 — Raffaello di Bartolomeo di Giovanni d'Astore da Monte Lupo nacque probabilmente in quest'anno, come può rilevarsi indirettamente da alcuni dati della sua Autobiografia e dal fatto che Raffaello non è nominato nella portata di suo padre all'Estimo del 1504 (v. MILANESI nelle note al VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pag. 547, nota 1).

1515 — Raffaello da Montelupo racconta nella sua Autobiografia che quando egli aveva 10 anni andò ad Empoli in casa di suo zio che lo fece istruire, e vi rimase circa due anni, cioè fino all'età di dodici anni (v. Autobiografia di Raffaello da Montelupo in VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pagg. 551-552: Commentario alla Vita di Baccio e Raffaello da Montelupo).

1517 — A dodici anni Raffaello tornò a Firenze, e suo padre lo mise a scuola d'orefice presso Michelangelo, « padre del cavaliere Bandinelli, che in quel tempo era uno de' meglio maestri d'orefice che fussi in Fiorenza », ove rimase fino all'età di quattordici anni, cioè fino al 1519 (v. Autobiogr. in VASARI, l. cit., vol. IV, pag. 553).

1519, circa — Raffaello racconta che quando Baccio lavorava alla sepoltura del Vescovo Pandolfini (morto nel 1518) egli aveva 14 anni, e aggiunge di esser rimasto a lavorare nella bottega di suo padre per due anni (v. Autobiogr. cit., in VASARI, l. cit., pagg. 553-554).

1521 — Quando l'artista aveva 16 anni, essendo morto Bartolomeo Ordoñez, che stava eseguendo a Carrara due sepolcri (uno per Ferdinando ed Isabella, reali di Spagna, e uno per il Cardinale Ximenes, arcivescovo di Toledo), venne a Firenze Giovanni da Fiesole a cercare aiuti per terminare i lavori, e lo condusse con sè a Carrara. Pochi giorni dopo il suo arrivo, il giovinetto compì un rilievo con le armi del ve-

scovo sostenute da due puttini e finì le figure dei quattro dottori della Chiesa, incominciate da « mastro Giacomo e Ieronimo Santa Croce », lavorando « a teste, capelli, barbe, mani e piedi » (v. Autobiogr. cit., in VASARI, l. cit.).

1522[1] — Dopo un anno di permanenza a Carrara, l'artista andò a Lucca, dove suo padre stava facendo il sepolcro del Vescovo Gigli in S. Michele in Foro. Arrivato il figlio, Baccio tornò a Firenze e lasciò a Raffaello da compiere la figura del morto e una Vergine in un tondo a mezzo rilievo (v. Autobiogr. cit., in VASARI, l. cit.).

1522-1523, circa — Raffaello malato partì da Lucca, e andò a Firenze, ove rimase un anno in letto con la febbre terzana, mentre Baccio andava a Lucca a mettere in opera il sepolcro del vescovo Gigli (1523). Poi, guarito, chiese a Lorenzetto, venuto a Firenze press'a poco all'epoca dell'elezione di Clemente VII (1523), di condurlo seco a Roma; ma il viaggio verso la capitale non avvenne subito, e Raffaello rimase ancora a Firenze, ove lavorò intorno a « cosette di chreta e de' Christi di legno » (v. Autobiogr. l. cit.).

1523-1524 — Raffaello racconta che aveva 18-19 anni quando andò a Roma. Ivi, nella bottega di Lorenzetto, lavorò ad una *Vergine* « che è nella Ritonda » alla sepoltura di Raffaello e a un *Elia* per la Cappella Chigi in S. Maria del Popolo. Eseguì pure la figura di *S. Bernardino*, quella di *S. Stefano*, un putto e la figura del morto nella sepoltura di Bernardino Capella in S. Stefano Rotondo (il sepolcro fu fatto nel 1524), e acconciò molte anticaglie e « netai certe storie di bronzo pure della capella de' Chigi » (v. Autobiogr. cit., in VASARI, l. cit., pag. 558).

1526 — Narra il VASARI che, nella Santa Casa di Loreto, il rilievo rappresentante la *Morte della Vergine*, cominciato da Andrea Sansovino e rimasto incompiuto alla morte di lui, fu finito dall'Aimo (v. VASARI, Firenze, Sansoni, 1879, IV, pag. 520). Secondo il SERRAGLI, invece, al compimento di quel rilievo parteciparono, oltre l'Aimo, Francesco da Sangallo, il Tribolo e Raffaello da Montelupo (v. VASARI, op. cit., ed. cit., vol. IV, pag. 520, nota 1).

1527 — Raffaello narra nella sua Autobiografia che, dopo essere stato nella bottega di Lorenzetto per tre anni, in capo al terzo ammalò di

[1] Questa data, tratta come parecchie altre per induzione dall'Autobiografia di Raffaello, coincide perfettamente con altre date. Sappiamo infatti che nel 1522 Baccio era ancora a Lucca, dove compiva il tempio di S. Paulino de' Lucchesi; Raffaello, d'altra parte, narra che mentre egli (Raffaello) era in quella città fu ucciso il gonfaloniere. Ora il gonfaloniere Lorenzo Totti fu ucciso da Vincenzo di Poggio precisamente nel 1522.

peste e stette fra la vita e la morte cinquanta giorni, poi, guarito, riprese ad aiutare il maestro che stava acconciando « certe cose antiche alla Marchesana di Mantova, non avendo altro da fare il mio maestro. No'si faceva quasi niente, per le guerre che andavano atorno » (v. Autobiografia di Raffaello da Montelupo, in VASARI, l. cit., pag. 559).

1527 — In una casetta di Lorenzetto in Borgo, Raffaello fece per Messer Domenico Boninsegni, fiorentino, « Ercole puto, quando strangola le serpe ».

1527 — In quest'anno Raffaello, che stava per fuggire verso Tivoli quando « vinono i Lanzi », fu persuaso da Lorenzetto, bombardiere in Castel S. Angelo, ad entrare esso pure nella rocca, ove rimase assediato tutto il mese di giugno (v. Autobiogr. cit., in VASARI, l. cit., pag. 560).

1530 — Secondo il VASARI, il rilievo della *Visitazione* nella facciata della Basilica Loretana fu finito, dopo la morte di Andrea Sansovino, da Francesco da Sangallo (v. VASARI, Firenze, Sansoni, 1879, Vita di Andrea Sansovino, vol. IV, pag. 518). Secondo il SERRAGLI, invece, è opera di Raffaello da Montelupo, compiuta nel 1530 e pagatagli 200 ducati (v. VASARI, op. cit., IV, pag. 518, nota 3).

1532 — Dice il VASARI che il Sansovino cominciò in una facciata della S. Casa di Loreto il rilievo dei *Magi*, che fu poi finito da Girolamo Lombardi, suo discepolo. Il SERRAGLI invece asserisce che questo rilievo fu finito da Raffaello da Montelupo per 75 ducati (v. VASARI, op. cit., ed. cit., IV, pag. 519, n. 3).

1533 — Cominciato da Andrea Sansovino e rimasto imperfetto alla sua morte il rilievo dello *Sposalizio* in una delle facciate della S. Casa di Loreto, fu finito, secondo il VASARI, da Raffaello da Montelupo. Il SERRAGLI invece asserisce che lo *Sposalizio* fu finito dal Tribolo nel 1533, e che gli fu pagato 750 ducati (v. VASARI, op. cit., ed. cit., IV, pag. 518, nota 2).

1536, 5 aprile — In onore della venuta a Roma di Carlo V (l'imperatore entrò nella città il 5 aprile 1536) fece Raffaello sul Ponte S. Angelo quattro statue di terra e stucco, e poi corse a Firenze, dove in 5 giorni, sul ponte S. Trinita, fece il *Reno* ed il *Danubio* di nove braccia l'uno, che furono pronti prima dell'arrivo dell'imperatore (partì da Roma circa il 18 aprile), v. VASARI, op. cit.

1537 — Architettò fuori d'Orvieto la chiesa di S. Lorenzo *in vineis*. (v. LUZI, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1866, pagina 505).

1537, circa — In quest'epoca lavorò un *Crocefisso* di legno per le Monache di Sant'Apollonia in Firenze (v. VASARI, op. cit., ed. cit., IV, pag. 544).

1537 — Su allogazione di Alessandro de' Medici, Raffaello da Montelupo fece per la fortezza di Prato le armi di Carlo V sostenute da due Vittorie grandi al naturale, e le armi di Alessandro, anch'esse con due figure. Il MILANESI nelle note al VASARI avverte che questi lavori furono fatti da Raffaello in compagnia del Tribolo, e che ne ebbero ciascuno 130 ducati, come infatti risulta da lettera di Nanni Unghero ad Antonio da San Gallo (v. VASARI, op. cit., ed. cit., IV, pag. 544, nota 2).

1537, 29 dicembre — Nanni Unghero scrive ad Antonio da Sangallo una lettera, nella quale parla di lavori eseguiti da Raffaello da Montelupo e dal Tribolo:

« ..... Appresso vi mando il prezzo dell'arme. Sappiate che Raffaello ne ha avuto scudi 130, cioè di quella dell'Imperadore di quelle ducali; e così il Tribolo quel medesimo sicchè voi intendete il tutto » (In Firenze, alli 29 di dicembre, 1537), v. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...* Milano, Silvestri, 1822, vol. III, pag. 334.

1542, 27 febbraio — Raffaello da Montelupo ha da Michelangelo l'incarico di finire entro diciotto mesi tre figure per la sepoltura di Papa Giulio II, e a più riprese riceve denaro a questo scopo.

1542, 23 agosto — « Io Raffaello da Monte Lupo, scultore fiorentino, havendomi messer Michelangelo Buonarroti allogato più statue della sepultura di papa Iulio a fornire, et fra le altre una Vita contemplativa et una Vita attiva per scudi cento cinquanta di moneta; per la presente sono contento, non ostante tal convenzione, che detto messer Michelangelo possa fornire da sè dette dua statue, cioè la Vita contemplativa e attiva; quali fornendo lui da sé, io non habbia havere detti scudi cento cinquanta, ma restino al detto messer Michelangelo, come è onesto. Et in fede ò fatto fare la presente, sotto scritta di mia propria mano, in Roma, addì 23 d'agosto 1542. »

1542, 5 ottobre — « Io Rafaello scultore fo fede come oggi questo dì 5 d'otobre 1542 ò ricevuto scudi dieci di moneta da Urbino per conto di 4 teste di termini per San Pietro in Vincola, che li à fatti Jacomo mio garzone (v. *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi Ricordi ed i Contratti Artistici* per cura di GAETANO MILANESI, Firenze, Le Monnier, 1875, pag. 709).

1542, 20 agosto — Essendosi Michelangelo impegnato di fare la tomba di Papa Giulio II ed avendo stipulato successivi contratti ai quali dovette venir meno, impegnato com'era in altri lavori, il 20 agosto 1542 stipula un nuovo contratto con Girolamo Tiranno, oratore del Duca d'Urbino, nel quale tra l'altro si dice di « scudi 550 che ha d'havere Raphaello da Montelupo, sculptore, de' quali già si dice ha hauto 105. Quali 550 sono per fornitura di cinque statue, allogateli a finire per detto prezzo, le quali statue sono una Nostra Donna con il putto in braccio, quale di già in tutto è finita, una sibilla, uno profeta, una vita activa et una vita contemplativa bozzate et quasi finite di mano di detto Mess. Michelagnolo. Quali statue Maestro Raphaello andrà alla giornata forniendo, et di più scudi 50 che si haranno a dare a Francesco d'Urbino »..... (v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, Firenze, Molini, 1840, vol. II, pagg. 301-304).

1542, 21 agosto — Girolamo Tiranno, oratore del Duca d'Urbino, alloga a Raffaello da Montelupo le cinque suddette statue di marmo bianco per la sepoltura di Giulio II e a Francesco detto l'Urbino il resto del lavoro di quadro della sepoltura..... (v. MILANESI G., *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate con i ricordi ed i contratti artistici*. Firenze, Succ. Le Monnier, 1875, pagg. 717-718).

1543, 2 settembre — Vengono pagati a Raffaele da Montelupo le seguenti somme per il sepolcro di papa Giulio II:

« Maestro Raffaello dicontro dare addì 2 settembre scudi 25 pagatoli per poliza di Mess. Michelagnolo e dell'horatore durbino scudi 25
addì 30 settembre . . . . . » 25
» 24 novembre . . . . . » 25
» 26 novembre . . . . . » 25
» 22 gennaio . . . . . » 25

125

Mo. Raffaello da Montelupo havere alli 21 dagosto scudi 445, havuti da Mess. Hieronimo Tiranno, horatore del Signor Duca d'Urbino, per mano di Mess. Michelagnolo Buonarroti (v. GAYE, op. cit., II, pagg. 304-305).

1542-1544 — Mentre era castellano di Castel S. Angelo Tiberio Prispo (1542-1544), fu fatto architetto della mole e decorò molte stanze con vari ornati; fece pure l'Angelo sul castello (v. VASARI, l. cit.; PIO PAGLIUCETI, *I Castellani di Castel S. Angelo*, Roma, Polizzi e Valentini,

1909, pag. 11; PASTOR, *Storia dei Papi*, Roma, Desclée, 1912, vol. IV, p. II, pag. 529).

1544, circa — Va ad Orvieto (v. VASARI, l. cit.).

1545, 3 febbraio — Michelangelo Buonarroti scrive la seguente lettera a Silvestro da Montauto:

Da Roma 3 febbraio 1545.

« Magnifico Ms. Salvestro da Montauto etc. di roma, per ladrieto, come vi è noto, essendo io occupato per servitio di nostro signor papa Paulo terzo in dipignere la sua nuova cappella, et non possendo dare perfectione alla sepoltura di papa Iulio in S. Piero in vincola, interponendosi la prefata Santità di N. S. di consenso et per conventione di poi sua excellentia retificò, depositai apresso di voi più somma di danari per fornire detta opera, delli quali Raffaello da Montelupo ne haveva haver scudi 445, di iuli X per scudo, per resto di scudi 550 simili, per fornire cinque statue di marmo, da me cominciate et sbozate, per il profeta ambasciadore del Duca durbino alloghateli, cioè una nostra Donna con il putto in braccio, una sibilla, un profeta, una virtù attiva et una virtù contemplativa, come di tutto appare contratto per mano di Ms. Bartolomeo Cappello, notaro di camera, sotto dì 21 dagosto 1542, delle quale 5 statue havendo Nostro Signore a mia preghiera et per mia sodisfatione consessomi un poco di tempo, ne forni' dua di mia mano, coè la vita contemplativa et la attiva pel medeximo prezzo che havea lui; di poi il detto Raffaello ha fornito le altre tre et messe in opera, come in detta sepoltura si vede, per il che li pagherete a suo piacere scudi 170 di moneta, agli X per scudo, che vi restano in mano di detta somma, pigliando da lui quitanza finale etiam per mano di detto notaro, per la quale si chiami di detta opera sodisfatto et interamente pagato, et poneteli a conto di detta somma che vi resta in mano, et bene valete. Da Roma alli 3 di febr. 1545 anot.

Vostro Michelagnolo Buonarroti ».

(v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, Firenze, Molini, 1840, vol. II, pagg. 300-301).

1552, 4 giugno — I Fabbricieri del Duomo d'Orvieto deliberano di trattare con Raffaello da Montelupo richiedente di lavorare al mosaico della facciata del Duomo d'Orvieto (v. LUZI LUDOVICO, *Il Duomo d'Orvieto*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866, pag. 492).

1563, 26 aprile — Raffaello da Montelupo rivolge una supplica al Gover-

natore e ai cittadini di Orvieto per riavere la provvisione già assegnatagli di dieci scudi mensili (v. Luzi, *Il Duomo d'Orvieto*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1866, pagg. 498-499).

1566, 17 dicembre — Avendo Raffaello da Montelupo chiesto sussidi durante la sua infermità, si prendono deliberazioni dai Fabbricieri del Duomo d'Orvieto per fargli dono di quindici scudi in tre volte (v. Luzi, op. cit., 1866, pagg. 501-502).

1567, 13 febbraio — Ippolito Scalza chiede di succedere come capomastro dell'Opera del Duomo d'Orvieto a Raffaello da Montelupo, morto poco prima (v. Luzi, op. cit., pagg. 503-504).

* * *

Tra i collaboratori di Andrea Sansovino nella Santa Casa di Loreto fu Raffaello da Montelupo, della cui opera per la cappella funebre di Agostino Chigi e per la Madonna del Pantheon sulla tomba del Sanzio, parlammo trattando dell'arte di Lorenzo Lotti.

Prima di entrare, in Roma, nella bottega del Lorenzetto, egli fu scolaro dell'orafo Michelangiolo Bandinelli; poi lavorò con suo padre, Baccio da Montelupo, al sepolcro del vescovo Pandolfini, in Firenze, e all'altro del vescovo Gigli in San Michele in Foro, a Lucca.

Da Roma, ove eseguì, nella maniera del Lorenzetto, la Madonna tra due Santi sul primo altare a sinistra della chiesa di Santacroce in Gerusalemme, con grossi panni che sembran pesare sulle ginocchia e modellato sommario, si recò a Loreto con Antonio da Sangallo, aiuto di Andrea Sansovino; e il rilievo dove più chiaramente si scorge la sua mano è quello dell'*Adorazione de' Magi*.

Si distingue nettamente l'opera di Andrea nell'architettura nitida della capanna, con il volume dei pilastri precisato dal taglio cristallino degli spigoli, e con il tipico modo d'inquadrare, quasi entro spazi di nicchia, i due gruppi della *Madonna col Bambino* e di *San Giuseppe con il somarello*. Il Santo, poggiato al bastone, esce da un'arcata della capanna come per muovere incontro ai visitatori, mentre davanti all'altra arcata la Vergine sorregge il fanciullino sopra una base di roccia e lo presenta ai re offerenti. Non siede il Bimbo sul grembo materno, sorridendo ai doni o timido ritraen-

dosi, come suol figurarlo la tradizione iconografica del Rinascimento; ma si presenta eretto, piccolo re del Cielo, ai re della Terra. È, nel concetto solenne, augusto, lo spirito del Sansovino, come la sua maestà severa nel volto della Vergine e la lucentezza delle superfici nelle stoffe rasate, quantunque la corrispondenza tra il moto delle pieghe e la forma non sia raggiunta con la spontaneità e la sicurezza proprie ai rilievi di Andrea [1]. Palese è l'intervento di Raffaello da Montelupo nella figura di San Giuseppe, il cui volto, di struttura angolosa e rude, con lineamenti a punte, ha riconoscibili tratti comuni con la statua di *San Damiano* in San Lorenzo a Firenze. Sinchè, non più sostenuto dalla guida diretta dell'architettura e dell'abbozzo sansovinesco, lo scultore presenta le figure del corteo de' Magi con una volgarità d'aspetto che sembra volersi contrapporre alla nobiltà innata di Andrea. Il paesaggio montano, serico e fluido, quasi formato di sabbie semoventi, è simile a quello del Tribolo nel *Trasporto della Santa Casa*, ed è anche la parte migliore di questa metà del rilievo. Se ne staccano le figure con i soliti lineamenti aguzzi e con le vesti disordinate e sciatte: solo il profilo del giovane re, accarezzato e lucidato come a forza di pomice, richiama in qualche modo le forbite superfici dei rilievi sansovineschi; il vecchio re offerente esce, con San Giuseppe, da una stessa famiglia di contadini; e in tutti i moti delle figure si riflette una comune tendenza popolaresca, nei tre Magi che impugnano solidamente il vasetto dei doni, nella maschera di buffone dell'uomo che tien per la briglia uno dei cavalli, nell'armigero carnevalesco per tracotante posa, che avanza, pugnale alla mano, e, come il goffo corpo del suo vicino palafreniere, si accosta alle forme dell'Aimo da Varignana, gonfiator di vesciche, più che a quelle del dignitoso Sansovino. Invece d'intonarsi alla calma di Andrea, Raffaello volge il suo studio a riassumer la narrazione nelle figure affaccendate del corteo, nè dimentica l'episodio della scimmietta che si riposa davanti al tamburo, tutto occupato, com'è, a cercar di muovere i personaggi del suo ruvido mondo.

Raffaello da Montelupo fu quasi sempre traduttore di disegni altrui, aiuto a finire abbozzi scultorei o iniziati rilievi. In questa sua attività di traduttore noi lo troviamo presso il Lorenzetto, Andrea

[1] Nel cadere del manto a terra e nei riccioletti dei corridietro si nota una goffaggine certo dovuta a Raffaello da Montelupo, non al Sansovino maestro.

Contucci, e poi Michelangiolo [1]. Quando lavora solo, il suo livello è meschino: ad esempio nella statua di *San Michele* a Castel Sant'Angelo (fig. 236). La testa di questa colossale figura, con labbra sorgenti, dove l'imperio delle bocche michelangiolesche si trasforma in broncio

Fig. 236 — Roma, Castel Sant'Angelo.
Raffaello da Montelupo: *San Michele Arcangelo.*
(Fot. Alinari).

puerile, è troppo grande per il corpo di fantoccio, fiacco sotto la corazza e adorno di uno svolazzante gonnellino a pieghe disordinate e peste; la destra che impugna lo spadone è grossa, gonfia, inerte; e il gesto tracotante e goffo sembra risalire piuttosto ad antiche presentazioni di personaggi illustri che all'arte eroica di Michelangelo. Nè Raffaello da Montelupo, aiuto del Lorenzetto per tre anni, mostra

[1] Del periodo michelangiolesco di Raffaello tratteremo nel volume successivo.

di partecipare in qualche modo, in questa molle e inerte figura, alla visione architettonica del maestro, che trasse come dalla massa riquadrata di un pilastro la colossale statua di *San Pietro.*[1]

[1] Catalogo delle opere:

Firenze: Sepoltura del vescovo Pandolfini.
— Sepoltura di Ferdinando e Isabella di Spagna, in collaborazione con Baccio.
— Sepoltura del Cardinal Ximenes: armi e i dottori della Chiesa.
Lucca, S. Michele in Foro: Sepolcro del vescovo Gigli (figura del morto e la Vergine)
Roma, Pantheon: Vergine sulla sepoltura di Raffaello.
— S. Maria del Popolo, Cappella Chigi: Elia.
— S. Stefano Rotondo: Sepoltura di Bernardino Capella.
Loreto: Adorazione de' Magi.
Firenze, Cappella Medicea: S. Damiano.
Roma, Castel S. Angelo: S. Michele.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

6.

ANDREA BRIOSCO, detto IL RICCIO

1470 — Andrea Riccio padovano, detto Crispo o anche Briosco, nacque in quest'anno da Ambrogio orefice milanese. Imparò, scrisse il MICHIEL, « l'arte sua probabilmente da Bartolomeo Bellano ».

1500 — Fece il modello per la cappella di Sant'Antonio nella chiesa omonima a Padova.

1501-1509 — Eseguì probabilmente in questo periodo, nella chiesa dei Servi a Venezia, « cinque storie di scoltura de bronzo molto vaghe, all'altare di Gabriello de Garzoni che fu cavaliere di Malta », a ricordo del dono di Girolamo Donato, oratore veneto, di una reliquia della Croce.

1506-1507 — Eseguì le *Istorie di Giuditta e di Davide* in bronzo, nel coro della chiesa del Santo.

1507, 21 giugno — Gli fu commesso il candelabro in bronzo per il coro della chiesa del Santo.

1516, 5 gennaio — Vien esposto il candelabro suddetto.

1516-21 — Si suppone che, in questo periodo, abbia lavorato per il mausoleo di Girolamo e Marcantonio della Torre in San Fermo di Verona.

1521-24 — Riceve in questi anni il pagamento per il mausoleo di Antonio Trombetta († 1518) nella chiesa del Santo.

1532 — Morì in quest'anno, come è indicato nella sua lapide mortuaria. [1]

---

[1] Bibliografia: URBANI DI GHELTOF, *Un busto di Andrea Briosco nel Museo Correr di Venezia*, in *Bollettino di Arti, Industrie e Curiosità Veneziane*, II, Venezia, 1879; A. MOSCHETTI, *Di alcune terrecotte ignorate di Andrea Briosco*, in *Boll. del Museo Civico di Padova*, vol. X, 1907; W. BODE, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, 1922; LEO PLANISCIG, *Andrea Riccio*, Wien, Schroll, 1927.

* * *

A Padova, la tradizione donatelliana continua lungo le prime decadi del Cinquecento, e ha il suo massimo rappresentante nel padovano Andrea Briosco, detto il Riccio. Proprio nella chiesa del Santo, ove Donatello aveva innalzato l'altare che fu scuola alla pittura padovana e al suo principe Andrea Mantegna, ci appare il Riccio ancor giovane dar esempio della propria arte nella materia che meglio al suo talento decorativo si prestava, gettando in bronzo il grande candelabro dell'altare (fig. 237-238). La linea architettonica, appena accennata nei piedistalli, di continuo s'interrompe, s'arriccia, si frastaglia, lasciando libero l'ornato esuberante e impetuoso, che all'insieme infonde vita pittorica, movimento d'ombre, colore: il Riccio vi riversa tutto il suo cornucopio d'orafo principe: qua, agli angoli di un'ara classica, che forma base al candelabro, quattro chimere protendono l'augusto volto donatelliano; là, nei piccoli musici del secondo piedestallo, ci riappaiono, ammorbiditi, i cantori delle transenne di Donatello; anche la coppa bellissima con l'architettonico ornato di ovuli è schietta discendenza toscana. Ed ecco, insieme ai motivi donatelliani, i motivi classici: teste d'ariete, centauri, aquile, festoni di verzura, busti entro medaglie: il retaggio degli antichi tesori raccolto dal Rinascimento padovano traverso Donatello e il Mantegna, ma arricchito, maturato al sole del Cinquecento, trasformato dall'importanza che alla grottesca è data nella decorazione. Motivi donatelliani e motivi classici si fondono nell'interpretazione animata del Riccio, che tutto avvolge in una esuberante vegetazione d'ornati, trasformando in anse composte da ampli girali romani le braccia degli atletici busti sopra l'ultima base cilindrica e improvvisando la più festosa veste floreale alle chimere dal severo profilo; dappertutto, con lo slancio elastico delle curve, lo scultore trasfonde nei classici motivi il brio della sua arte fiorita. Più che basi di candelabro, le adorne balaustre che reggono la patera sembran trofei, boccioli di fonte, tanto l'ornato s'arriccia, zampilla, tra lo sfavillio delle luci. L'effetto pittorico, che i Lombardo non riuscivano a trarre dalle superfici ricamate, assiepate di fregi, qui scaturisce dalla vitalità che fonde elemento con elemento in un insieme di esuberante, fantastica ricchezza.

Fig. 237 — Padova, Chiesa del Santo.
Andrea Riccio: *Candelabro in bronzo.*
(Fot. Alinari).

È lo stesso spirito, di schietta discendenza donatelliana, che vediamo animare i due rilievi bronzei del Riccio nel coro del Santo a Padova, sopra la *Storia di Giuditta* (fig. 239), dove le rocce sfaldate

Fig. 238 — Padova, Chiesa del Santo.
Andrea Riccio: particolare del *Candelabro in bronzo.*
(Fot. Alinari).

e la folla d'armigeri che da esse ruina dan l'impressione di un torrente che dall'alto si precipiti a valle, tra scrosci di spuma.

Più che in questi bronzi del Santo, l'elemento classico si diffonde nella *Tomba dei fratelli Torriani* in San Fermo di Verona (fig. 240), dove tuttavia la continuità della linea architettonica è sacrificata alla pompa

decorativa dei Lombardo. Il sarcofago rettangolare, adorno di rilievi stampati sugli originali ora al Louvre, poggia sopra le spalle di sfingi impostate agli angoli di una specie d'altare retto da frammenti di colonne ioniche sopra ornatissimi balaustri lombardi, di stampo omodeesco, e puntellato da un blocco di marmo con iscrizioni e stemmi.

Fig. 239 — Padova, Chiesa del Santo. Andrea Riccio: *Storia di Giuditta.* (Fot. Alinari)

Quattro chimere e un mensolone reggono sopra l'altare la cassa funebre, su cui poggia una doppia edicola con le maschere dei due fratelli. La decorazione riveste quest'insieme architettonico di dubbio gusto: le colonne-vaso, cariche di classici festoni di fogliame, di mazzi di frutta; il basamento dell'altare, ornato di stemmi con foglie arrovellate; il fregio classico di Tritoni e Nereidi, inciso come in pietra preziosa. Dall'antico, il Riccio trae anche il sobrio effetto di colore dei dischi di porfido e di serpentino al centro dei lati e sugli angoli dell'altare.

Come nell'architettura, disgregata da elementi ornamentali in dissidio con le semplici linee della cassa funebre e della mensa d'altare,

così nei bronzi del Louvre, sostituiti in Verona da calchi, l'influsso lombardesco conduce al compassato parallelismo antidonatelliano delle figure legate da classici panneggi, ad esempio nel rilievo raffigurante, in atto di far lezione, uno dei due fratelli, seduto ai piedi di una statua di *Minerva*, davanti a un gruppo di uditori (fig. 241), opera non esente da ricordi mantegneschi, in certi ritratti romanamente scolpiti e nello sfondo di duplice arcata in ruina, anche nella statuaria posa della donna col simbolo della città di Verona. Nella scena della morte di uno dei due fratelli (fig. 242), il Riccio ricorre alla folla per rappresentare il dramma, senza rinunciar tuttavia al suo monotono parallelismo: ne deriva una confusione di figure piatte in paludamenti romani, di pieghe calligrafiche e fitte, una mancanza di respiro che dimostra l'assoluta inesperienza del compositore, anche la sua incapacità a graduare il rilievo. Inutilmente ha lavorato nel Santo, presso i grandi esemplari di Donatello, a fianco del donatellesco Bellano, egli che, nè sa sprigionare il movimento dalla folla, nè trarre, dalla sfaldatura del rilievo, lo sfavillio pittorico delle turbe scolpite dal maestro. Nessuna traccia della fantasia di Andrea Riccio autor di bronzetti nella mimica impacciata e grottesca delle figure piangenti. Lo scultore ricorre all'antico e al Mantegna, da cui deriva, anche qui, tipi marcati e sfondo classicheggiante; ma dei grandi modelli non rimane l'impronta animatrice.

Qualche riflesso di nobiltà antica può vedersi nel rilievo raffigurante lo stesso *Torriani colto da malore* (fig. 243), ove tra le figure è respiro di spazio, e gli atteggiamenti si vestono di fredda dignità classica, pur mantenendosi monotono il ritmo compositivo e rivelandoci l'inesperienza prospettica del Riccio nell'anfora sfuggente dal pavimento, la sua freddezza nell'imitazione del mondo classico. La fantasia scintillante di questo maestro dell'arte del bronzetto è irriconoscibile in tale successione di compassate figure, come nella povertà decorativa dello sfondo.

Viene a mancare, a questi rilievi del sepolcro Torriani, la vivacità pittorica raggiunta dal Riccio solo in qualche rilievo, ad esempio nell'*Epifania* (fig. 244) del candelabro gettato in bronzo per il Santo di Padova, ove l'educazione donatelliana si rivela nella maestà della Vergine, e l'imitazione dell'antico non soffoca il capriccio dell'artista, che da ogni angolo della capanna, dalla stessa greppia vuota,

Fig. 240 — Verona, San Fermo Maggiore. Andrea Riccio: *Mausoleo Torriani.* (Fot. Alinari).

Fig. 241 — Parigi, Museo del Louvre. Andrea Riccio allievo del *Mantegna Lorenzo*. (Fot. Alinari).

Fig. 242 – Parigi, Museo del Louvre. Andrea Riccio: altro rilievo del *Mausoleo Torriani*. (Fot. Alinari).

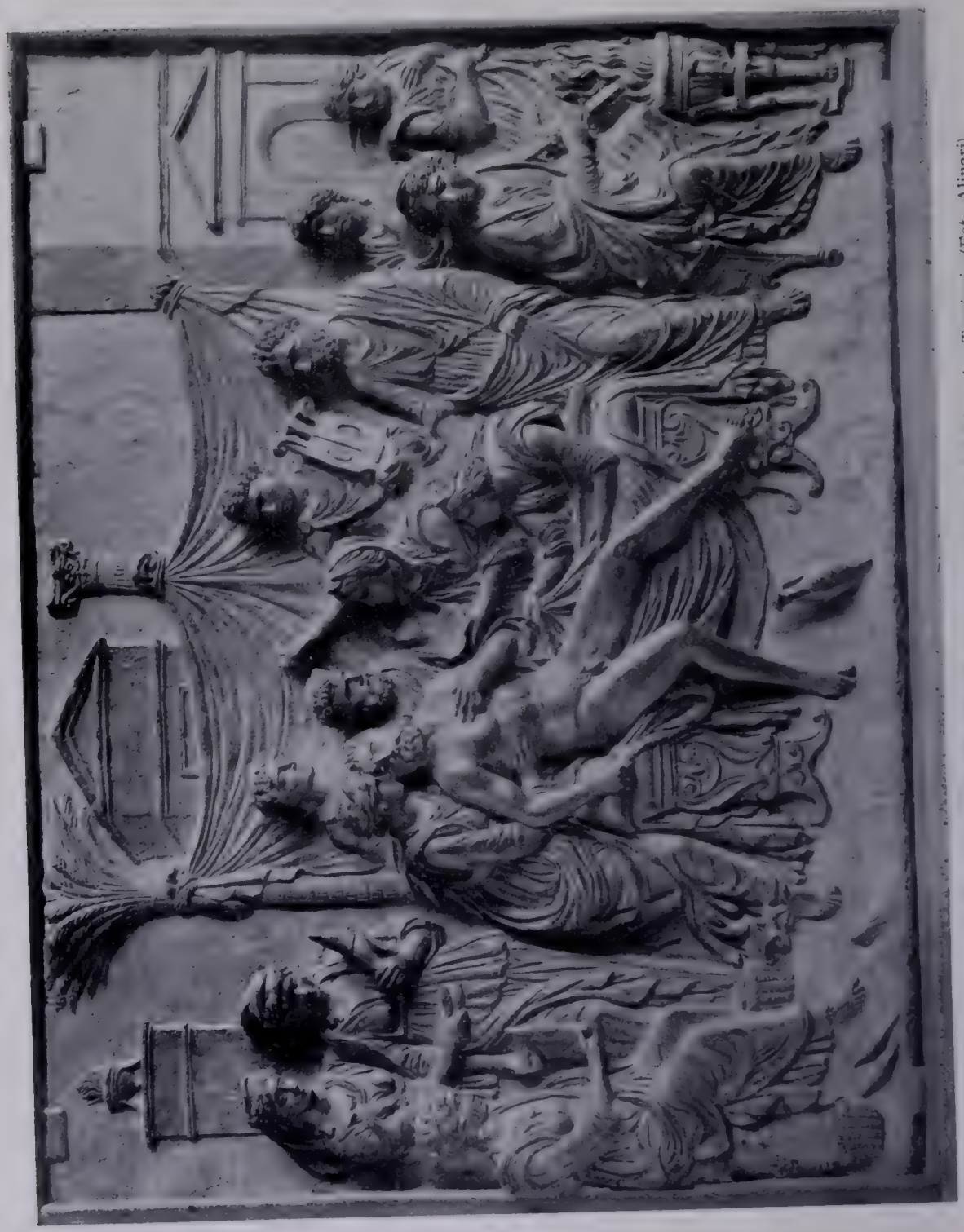


Fig. 243 — Parigi, Museo del Louvre. Andrea Riccio: altro rilievo del *Mausoleo Torriani*. (Fot. Alinari).

Fig. 244 — Padova, Chiesa del Santo.
Andrea Riccio: particolare del candelabro con l'*Adorazione de' Magi*.
(Fot. Alinari).

fa spuntare minuscoli angioli trovadori sfuggiti ai meandri di qualche giardino gotico fiorito. Ma nello stesso candelabro, componendo la *Discesa al Limbo* (fig. 245), il Riccio non ritrova la potenza di

Fig. 245 — Padova, Chiesa del Santo.
Andrea Riccio: altro particolare del candelabro con *Cristo al limbo.*
(Fot. Alinari).

squadro, la rude energia di modellato propria al rilievo dell'Epifania: nella levigatezza delle superfici, nel modulo classico, smarrisce la sua personalità, così viva nel rilievo precedente, così briosa

Fig. 246 — Venezia, Ca' d'oro. Andrea Riccio: *Il sogno di Costantino*. (Fot. Fiorentini).

nei due putti reggitabella. Raggiunge, tuttavia, in quest'opera, una eleganza formale rara, specialmente nel nudo affusato di Eva, prossimo ai canoni del Rizzo. Il Mantegna, come Donatello, è presente al decoratore del candelabro padovano, soprattutto nei massicci encarpi che fan cornice ai rilievi.

Nelle quattro storie dell'*Invenzione della Croce*, eseguite per la chiesa de' Servi in Venezia, oggi nella Ca' d'Oro, può vedersi fino a qual punto manchi al Riccio la conoscenza delle leggi del rilievo. La scena della *Vittoria di Costantino* par composta entro una scatola, con le figure sul davanti piegate, infossatevi entro, appiattite sino a diventar laminari, e quelle nei piani successivi scalate a piccoli gradi. L'apparizione della croce retta da angioli è figurata da una serie di figure impalate con teste ricciute, sporgenti, più allampanate quanto più si allontanano. Il Briosco non è mai padrone dell'effetto di scena, e solo ritrova la spiritosa scioltezza dei suoi piccoli bronzi in certe figurine d'angolo, esempio in quella del servo presso Costantino dormiente, con la sua acconciatura corallina e il sorriso caricaturale. Il discepolo del Bellano, portato alla vivezza dell'effetto pittorico, libero dalla compostezza degli schemi accademici (fig. 246), si rivela nel vibrar di luci prodotto dalle sfaldature della montagna a sinistra, scavata, scheggiata, e dallo sventolio degli angioli attorno alla croce.

Il peggior esempio della serie è la *prova della vera Croce*: lo scolaro del Bellano, rappresentando la folla, che a Donatello era strumento d'effetti pittorici, mette di là della prima schiera di figure teste dietro teste, come cataste di palle.

Anche il *San Martino che divide il mantello con il mendico*, nella Ca' d'Oro (fig. 247), lascia scorgere la costrizione del Riccio compositor di rilievi, che spiana le figure e le inscrive entro schemi rettangolari. È un'opera condotta con grande cura, levigata nelle superfici, adorna in ogni particolare, povera di vita nonostante la testa nervosa del cavallo. Memore della sua prima educazione di orafo, il Padovano prodiga ornati ai finimenti, alla sella gemmata, al fodero della spada, e in alto dispone un fregio di festoni con sovrapposti festoncini, tabelle legate a nastri, filze di oggetti per sacrificio disposte a sostegno di bucrani. Vede i classici ornamenti con occhio di ricamatore, senza la mantegnesca pienezza dei festoni nel candelabro del Santo.

Fig 247 — Venezia, Ca' d'oro. Andrea Riccio: *San Martino.*
(Fot. Alinari).

Fra le opere più notevoli del Riccio è il gruppo in terracotta di *Madonna col Bambino*, già nella raccolta berlinese Simon. Qui la sua arte sorridente e fiorita si veste di donatelliana imponenza nel tipo augusto della Vergine e nella chiusa energia del fanciullo, che guarda intento, scrutatore, alla folla. Le forme opulenti della Madonna si disegnano sotto il lento ondeggiar dei drappi, e un romano pallio

Fig. 248 — Londra, Victoria a. Albert Museum.
Andrea Riccio: *Lampada in bronzo con maschera di Fauno.*

Fig. 249 — Londra, Coll. Rosenheim.
Andrea Riccio: altra *Lampada in bronzo con gnomo accovacciato in una vaschetta.*

avvolge le membra gagliarde del putto. L'ornato, elettissimo, composto d'intrecci di chiome, di festoni, di monili, alla fiera testa della Vergine, non ne altera il carattere severo; poche tracce di policromia, soprattutto qualche lineatura d'oro, avvivano l'effetto pittorico dei drappi e delle fluide chiome. Si rispecchia in questo gruppo solenne, nella regale immagine della Teofora, non addolcita da tenerezza materna, grave ed austera, nel putto romanamente atticciato, l'arte giovanile del Riccio, dominata dagli esempi di Donatello, la stessa che impronta d'imponente fermezza le classiche teste delle chimere nel candelabro della chiesa del Santo.

All'arte dei piccoli bronzi si lega soprattutto la fama del Padovano: in essi, abbandonato il freddo studio di regolarità, di parallelismo lineare, che paralizza il suo slancio inventivo nei bassorilievi e nelle statue marmoree, la fantasia del Riccio si sbizzarrisce nelle più capricciose invenzioni, con un brio, un'agilità, un'effervescenza inesauribili. V'è una lampada in bronzo, nel Museo Vittoria e Alberto di Londra (fig. 248), composta, sopra un piedistallo a zampa d'uccello, da una maschera di fauno arricciolata e mossa, tutta sfavillante dalle ciocche ritorte della barba, dei capelli, dei baffi

Fig. 250 — Firenze, Museo Nazionale.
Andrea Riccio: *Lampada con gnomo a cavalcioni di testa d'ariete.*

arrotolati a cordone; un'altra, sopra simile piedistallo, nella Collezione Rosenheim a Londra (fig. 249), animata di vita pittorica dal contrasto fra lo scintillio del fogliame e la pastosa morbidezza del gnomo accovacciato entro la vaschetta, in un atteggiamento di così intensa comicità e di tanta armonia da richiamare il grottesco d'Oriente. Vediamo in questa opericciola uno dei capolavori del Riccio, e anche uno dei rari gioielli nel campo del piccolo bronzo italiano, tanta sensibilità di tocco è in quella forma d'obeso Sileno, impastata come in soffice colore e rapidamente abbozzata con gusto impressionistico. Il buffo si sprigiona con irresistibile gaiezza dalla massa gelatinosa affondata nel calice delle foglie, e modellata con arte inimitabile da un plastico che segna con rapidità d'abbozzo lo scavo profondo delle tempie, la sporgenza dell'occhio sbarrato, le bozze del lucido cranio, e come a ditate di colore, con foga impres-

sionistica, forma le ciocche della barba con un guizzo, il picciolo della foglia che appresta al gnomo una culla, e va ad inchiodarsi sulla testa calva, improvvisando il manico della deliziosa vaschetta e accentuando il gusto orientalistico di questa spiritosissima fra le

Fig. 251 — New York, Raccolta Pierpont Morgan.
Andrea Riccio: bronzo di *Ippocampo con ninfa*.

creazioni del Riccio. Gli artigli scattanti formano alle due lampade gemelle una base vivente, animata.

La fantasia ornamentale di Andrea Briosco continua a sbizzarrirsi nelle più deliziose improvvisazioni, ad esempio nell'altra lampadina del Museo di Firenze (fig. 250), con un gnomo a cavalcioni di una testa d'ariete inghirlandata, resa con spiritosa scioltezza nell'istantaneità dell'atteggiamento e nell'accentuazione caricaturale di esso.

In altri suoi bronzetti, ad esempio nel gruppo di tritone con ninfa della raccolta Pierpont-Morgan a New York (fig. 251), ove egli

si attiene alle forme dei Lombardo e del Mantegna, il Riccio sembra prendere lo spunto dalle iniziali miniate per infondere al gruppo

Fig. 252 — Parigi, Coll. Gustave Rothschild.
Andrea Riccio: *Navicella ornata.*

Fig. 253 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Andrea Riccio: *Navicella adorna di gruppi di tritoni e nereidi.*

eleganza di cifra. Il nudo muliebre veduto pel dorso è un capolavoro di perfezione formale, e squisito è il motivo dell'acconciatura a nastri ondati che s'aggirano a chiocciola sulla nuca e s'aprono a nodo sugli

omeri, seguendo la forma e sprigionando da essa scintillanti variazioni di luce.

Altro fra i più notevoli bronzetti a cifra del Riccio è una lampadina della raccolta Rothschild (fig. 252), minuscola navicella ingioiellata di ornamenti classici, tra cui una danza gioiosa di putti. La navicella poggia su piedistalli a voluta elastica, e dal coperchio

Fig. 254 — Brunswick, R. Museo.
Andrea Riccio: *Faunessa.*

Fig. 255 — Paris, Coll. André.
Andrea Riccio: *Satiro con siringa.*

draghi e viticci terminanti in teste caprine si lancian nel vuoto in rapidi ghirigori. Dalla grottesca classica il Briosco prende lo spunto per queste sue ornamentali fantasie, trasformando la navicella in un coleottero con antenne leggiere, pronto a spiccare il volo. Nelle sue mani, fra gli agili arabeschi, il motivo classico prende note personalissime di brio, di scintillante eleganza.

Tra i più deliziosi gingilli di questa serie, ove il Riccio par trasfonda nelle cose la vita degli insetti, è una lampada a navicella del Museo Vittoria e Alberto (fig. 253), adorna di gruppi di tritoni e nereidi e guidata da un minuscolo Cupido a cavalcioni del coperchio. Che il maestro dell'arte del piccolo bronzo abbia in questo gruppo

Fig. 256 — Firenze, Museo Nazionale. Andrea Riccio: *Donna con bimbo.*

d'oggetti fantasticato di coleotteri e di farfalle può vedersi da un bronzetto, inferiore agli altri citati, nel Museo Ashmolean di Oxford,

Fig. 257 — Londra, Coll. Salting. Andrea Riccio: *Statuetta equestre*

inferiore appunto perchè, nonostante certe bizzarre trasformazioni, l'aspetto di scarabeo vi è fedelmente serbato.

Meglio note di queste deliziose lampadine, che diffondono per il mondo le fantasie multicolori del Riccio, sono le sue figurette bronzee, tra cui presentiamo la mirabile faunessa del Museo di Braun-

schweig (fig. 254), palpitante di vita nei lineamenti d'origine donatelliana e nelle forme turgide di linfa; il fauno con siringa della raccolta André (fig. 255), vibrante creazione del più puro Rinascimento classico padovano, La *Donna con bimbo* nel Museo di Firenze (fig. 256), tutta contrasto fra la maestà donatelliana del profilo muliebre e il riso del putto: anche il cavaliere della Collezione Salting a Londra (fig. 257), sopra un nervoso cavallo. L'espressione caricaturale e lo scintillante effetto pittorico della maschera umana e dell'elmo accartocciato ci mostrano nel Riccio di questo momento quasi un emulo di studi leonardeschi per guerrieri in lotta.

In tutta Europa, nelle Gallerie di Stato e nelle collezioni private, sono diffusi i bronzetti di Andrea Briosco. Tanta fu, in questo campo, la fama da lui acquistata, che il suo nome fu dato a un'infinità di minuscole opere d'arte, create dalla scuola dei Lombardo o di Donatello. Figlio di orafo, educato dapprima nella bottega paterna, questo monotono compositore di scene a rilievo spiega la ricchezza decorativa ereditata dal Bellano, il brio di un gusto capriccioso, lo scintillio pittorico delle superfici adorne, nei soprammobili bronzei, che formano ancora la delizia degli amatori d'arte, per le forme piccine, fresche e vive, la vena inesauribile dell'estro inventivo.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

7.

MAFFEO OLIVIERI - VITTOR GAMBELLO o CAMELIO - FRANCESCO DA SANT'AGATA

MAFFEO OLIVIERI

Nel 1484 nasce a Brescia. Nel 1523 data la medaglia di Vincenzo Malipiero; nel 1527 (o nel 1529?), l'altra di Roberto Maggi da Brescia; nel 1528-30, quella di Francesco di Andrea Malipiero; nel 1530 la medaglia di Marcantonio Contarini. Nel 1534 era ancora in vita.[1]

Maffeo Olivieri, negli sfarzosi candelabri di San Marco a Venezia (fig. 258), mostra di aver presente l'esemplare magnifico del Riccio nella chiesa del Santo a Padova, ma senza rendersi schiavo del prototipo, di cui rafforza e altera gli elementi architettonici, ed amplia le forme mosse di preferenza ad atteggiamenti tortili, non senza qualche impressione di michelangiolismo, ad esempio nella indolente Fortezza (figg. 259), impressione invero, assai vaga, quale poteva essere a quei giorni in uno scultore appartenente alla tradizione pittorica lombarda. Facile modellatore si mostra Maffeo Olivieri nelle figurine allegoriche dei candelabri e nelle altre di schiavi ignudi (fig. 261) che roteano, secondo il classico motivo, attorno al bocciolo del candelabro, come facessero girare una mola.

L'ornamento è abbondante e ricco, accuratamente condotto,

[1] P. Selvatico, *Sulla architettura e scultura in Venezia*, 1847; S. Fenaroli, in *Dizionario degli Artisti bresciani*, 1877; A. Armand, in *Les Medailleurs ital.*, 1833; W. Bode, in *Zeitschrift f. B. Kunst.*, N. F., 1904 (XV). 36, e in *Die Italien-Bronzenstatuetten der Renaissance*; C. Dreyfuss, in *Les Musées de France*, 1911; G. I. Hill, *Medals of the Renaissance*, Oxford, 1920; L. Planiscig, in *Venez. Bihhauer d. Ren.*, Wien, 1921; W. von Bode, in *Die Italienischen Bronzenstatuetten d. Ren.* Berlin, 1923, 1930; G. Lorenzetti, in *Venezia e il suo estuario*, Venezia, 1926; G. J. Hill, *A. Corpus of Ital. Medals of the Ren.*, 1930; L. Planiscig, in *Belvedere*, 1931 e in *Dedalo*, 1932.

Fig. 258 — Venezia, San Marco.
Maffeo Olivieri: *Candelabro.*
(Fot. Alinari).

Fig. 259 — Venezia, San Marco.
Maffeo Olivieri: particolare del *Candelabro* sudd.
(Fot. Böhm).

Fig. 261 — Venezia, San Marco.
Maffeo Olivieri: altro particolare del *Candelabro*
(Fot. Böhm).

studiato nel sovrapporsi di putti reggimensole a maschere, nelle testine degli angioli, in ogni particolare. Mirabile è la coppa del candelabro, veduta di sotto in su, con il calice baccellato e il disco liscio, sopra un piedistallo a balaustra adorno di bucrani, di strumenti

Fig. 260 — Venezia, San Marco.
Maffeo Olivieri: altro particolare del *Candelabro* sudd.
(Fot. Böhm).

musicali, di bacche, di grappolini di frutta, come di monili preziosi, cesellati con gusto d'orafo e con architettonica misura.

Altro maestro che s'allaccia, come il Riccio, alla tradizione padovana, attenendosi a forme quattrocentesche, è Vittore Gambello, medagliista e direttore della Zecca a Venezia. Nei due bronzi, firmati « Victor Camelius », della Ca' d'Oro (figg. 262-263), raffiguranti due schiere di combattenti, in due piani, la prima ad altorilievo, in prospettiva, la seconda a bassorilievo, egli si presenta come un seguace del donatelliano Bertoldo, sicuro nel modellato delle forme studiate da classici esemplari, ma incapace di collegar figure

Fig. 262 — Venezia, Ca' d'oro. Vittor Camelio: *Lotta di giganti.*
Fot. Alinari).

Fig. 263 — Venezia, Ca' d'oro. Vittor Camelio: *Lotta di giganti.*
(Fot. Alinari).

Fig. 264 — Berlino, Museo di Stato.
Francesco di Sant'Agata: *S. Sebastiano*, in legno.

Fig. 265 — Londra, Coll. Wallace.
Francesco di Sant'Agata: *Ercole*, in legno.

e gruppi tra loro, di romperne la metodica rassegna. Anche in questi rilievi è il medaglista che guarda all'antico, e troppo lascia sentire il calcolo nella distribuzione delle figure l'una dall'altra staccate, lo studio di segnar la misura degli spazi, di diminuire i vuoti con nastri, maschere, scudi. Schietto derivato della scuola di Padova, egli si apparta dalla Venezia dei Lombardo [1].

Così si allaccia alla tradizione padovana Francesco Sant'Agata [2], che continua la tendenza classicistica dell'Antico, ma con un rigore di modellato e un'eleganza di proporzioni a quel maestro ignoti. L'atteggiamento rigido mette in valore, nel così detto *San Sebastiano* in legno del Museo di Stato (fig. 264) a Berlino, e nell'altro simile in bronzo della raccolta Pierpont Morgan a New York, la nobiltà stilistica delle forme plasmate a semplici, schematici piani. A differenza del Riccio, che nelle sue statuette cerca effetti pittorici con la vivacità del movimento e la variazione delle superfici, Francesco da Sant'Agata è un puro plastico, studioso di ritmi antichi negli atteggiamenti equilibrati con certa arcaistica rigidezza che mette in risalto l'eleganza della struttura, non solo nelle statuette citate, ma anche nell'altra di Fauno, più agile, più elastica, della raccolta Pierpont Morgan a New York. La statuetta di *Ercole*, intagliata in legno, nella raccolta Wallace a Londra (fig. 265), la sola che lasci scorgere certa approssimazione ai modi di Tullio Lombardo, è firmata sulla base: *opus Francisci aurificis*.

[1] Del Gambello, orefice, scultore, medaglista, incisore di monete, la prima notizia in documenti risale al 1484, quando era direttore della Zecca a Venezia, carica che probabilmente tenne sino alla morte, nel 1537. Suo padre, Antonio da San Zaccaria, era orefice. I due bassorilievi della Ca' d'Oro appartenevano alla tomba dello scultore e di suo fratello Briamonte, nel chiostro della Carità a Venezia, tomba costrutta dallo stesso Vittore.

Bibliografia: LAZARI, *Notizia della raccolta Corrèr*.....; FRIZZONI, *Notizia d'opere di disegno*; MÜNTZ, *L'Atelier monetaire de Rome*; E. MOLINIER, *Les plaquettes*, Paris, 1886.

[2] Attivo nel periodo 1520-1530. Nel 1520, appunto, eseguì una figura d'Ercole

B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, Basilea, 1560; UMBERTO ROSSI in *Rivista italiana Numismatica*, I, 61; W. von BODE, in *Zeitschrift für B. Kunst*., N. F., 1905, XVI; IDEM, in *Kunst und Küntstler*, I, 42, p. 123; IDEM, in *Jahrbuch Preuss*, XXIII, p. 222; IDEM, in *Die Italienischen Bronzenstatuetten der Renaissance*, Berlin, 1922, II, Berlin 1930; G. LORENZETTI, in *Venezia e il suo estuario*, Venezia, 1926; L. PLANISCIG, in *Venezianische Bildhauer der Ren*., Wien, 1921; IDEM, in *Dedalo*, 1932, p. 46.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

8.

TULLIO LOMBARDO

1455, circa — Nasce.

1470, circa — Lavora nel monumento del doge Mocenigo (compiuto nel 1481), per la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia.

1484 — Fa il *sacro Sepolcro* nella chiesa di San Sepolcro (resti in San Martino).

1485 — Lavora con il padre e il fratello nel duomo di Treviso.

1488, 6 maggio — Intraprende per il duomo di Treviso la nuova architettura della cappella del Coro.

1493 — Provvede alla costruzione del sepolcro Vendramin per Santa Maria dei Servi. Oggi nei Ss. Giovanni e Paolo.

1500-02 — Compie il rilievo dell'*Incoronazione di Maria* per S. Giovanni Crisostomo.

1501, 17 giugno — Contratto per il rilievo del *Miracolo dell'avaro* nell'altare del Santo a Padova.

1501, 27 luglio — Inizia per lo stesso altare due rilievi, terminati nel dicembre 1525.

1504-06 — Lavora al seguito di Alessandro Leopardi e al posto di Antonio alla costruzione della Cappella Zen in San Marco.

1506-07 — Lavora con Antonio a porte e camini di palazzo ducale.

1515, 16 febbraio — Riceve con Antonio commissione per un sepolcro in Santo Stefano, secondo un lascito testamentario di Giuliano Zancario.

1515 — Eleva la Cappella dell'Argento nel duomo di Ravenna.

1517 — Eseguisce un modello per il duomo di Belluno.

1523 — In Venezia attende a una cornice di porta per il gabinetto da lavoro di Isabella Gonzaga a Mantova.

1525 — Compie la figura del defunto per il monumento di Guidarello Guidarelli a Ravenna.

1527 — Lavora come architetto per il duca di Mantova.

1528 — Disegna il monumento di Matteo Bellati nel duomo di Feltre.

1530 — Compie la quadratura di S. Maria Grande a Treviso.

1532, 17 novembre — Muore a Venezia.[1]

* * *

In Venezia, teneva il campo l'arte dei Lombardo, Tullio e Antonio, e dei loro seguaci, ornatissimi ricamatori, inclini, specialmente Tullio, a freddezza di stile neoclassico, tanto da anticipare certi aspetti dell'arte fiorita nel periodo napoleonico. I due fratelli iniziano la loro vita artistica lavorando accanto al padre, che aveva conquistato il dominio di Venezia nell'architettura e nella scultura. Col padre li vediamo collaborare al monumento Zanetti, nel duomo di Treviso (fig. 266), ove Tullio può agevolmente riconoscersi nella figura del diacono inginocchiato presso l'Eterno, con i passaggi di rilievo sfumati sul volto così da trarne lucentezza di raso, e con le pieghe calligrafiche della tunica, piatte, sottili, profilate con monotona delicatezza e precisione. Di Tullio è anche la figura del defunto in ginocchio, dove la freschezza giovanile dello scultore si manifesta in una eccezionale intensità d'espressione infusa alle mani serrate nell'ardore della preghiera e al profilo smagrito, intensità espressiva che sembra accrescersi perchè trattenuta dalla compostezza dell'atteggiamento, dal riserbo dell'artista. Più proprii d'Antonio ci sembrano l'ornato del sarcofago, per il fogliame arricciolato

[1] Bibliografia: SANSOVINO, *Venezia descritta*, 1581; VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, III, 651; ZANDOMENEGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio fratelli Lombardi*, 1828; MORELLI, *Notizie delle opere del disegno*, ed. Frizzoni, 1884; CORRADO RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, 1905; PLANISCIG, *Die Estens. Kstsamml.*, 1919; IDEM, *Die Bronzeplastiken d. Ksthist. Museum*, Wien, 1924; GRIGIONI, *L'autore della statua di G. Guidarelli in Ravenna*, in *Rass. bibl. dell'Arte Italiana*, 1914, pp. 123-8; PLANISCIG, *Ueber einige Figuren T. h. s. in Kunst im Kunsthandwerk*, 1916, XIX; A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti... nella guerra mondiale*, 1929, II, 61; IDEM, in *Thieme-Becker*, XXIII vol., 1929; W. von BODE, *Die Bronzenstatuetten der Renaiss.*, Berlin, 1922-1930.

e fremente, e, benchè attribuiti a Tullio, la mirabile aquila e il festone massiccio, sentito in pienezza di volume, forme decorative sonanti dei ritmi d'Antonio Rizzo nel cortile di palazzo ducale, e lontane dallo spirito di Tullio.

Con Pietro Lombardo e con il fratello Antonio, questi attese dal 1481 al 1489 al capolavoro dell'architettura lombardesca in Venezia: Santa Maria dei Miracoli, tutta fiorita di fregi preziosi, tagliati come in avorio, tra le note cromatiche del porfido e del serpentino. La ricchezza ornamentale, ovunque profusa, non soffoca, come altre volte negli edifici dei Lombardo, l'architettonico metro, che qui contiene, in equilibrio quasi prodigioso, tanta fioritura di trine marmoree. Santa Maria dei Miracoli fu palestra ai figli di Pietro, e Tullio ivi fece le prime prove nell'arte statuaria, scolpendo le quattro figure agli angoli della balaustrata del coro: i Santi Chiara e Francesco, l'Annunciata e l'Angelo Gabriele. Timido, attento, stretto agli esemplari paterni, senza avere del padre la raffinata sensibilità, egli presenta l'angiolo immobile (fig. 267), fisso alla Vergine con occhi sbarrati, impacciato nell'atteggiare le grosse mani: anche le ali sembrano posticce, così saldate l'una all'altra, rigide. La massa gonfia dei capelli è lavorata sommariamente, all'ingrosso, mentre la tunica già ci presenta le sottigliezze calligrafiche di Tullio ricamatore nelle piegoline fitte, di velo, tirate obliquamente sul braccio come a seguirne il moto. Si scorge in molti particolari di quest'opera l'impaccio dell'esordiente, ma insieme un ardore espressivo, nel volto con occhi dilatati e chiome sbuffanti, che troppo spesso manca all'arte di questo Lombardo. Meglio si determina il tipo di Tullio nella Vergine (fig. 268) con la capigliatura acconciata alla maniera classica, morbido ovale, mento a fossetta, furtivo sorriso. Il marmo si ammollisce, sembra farsi pasta, per rendere i contorni grassocci delle guancie e del mento, il molle spessor delle palpebre, la lucentezza delle unghie nelle mani eleganti, curate. Le ciocche a onde non sono ancora divise dai forti sottosquadri di Tullio, e la figura, fasciata nel drappo alla maniera classica, prende, anche per le proporzioni piccine, una grazia insolita dal tenue lume che sfiora il volto. Simili caratteri si ritrovano nei rilievi sullo zoccolo del pilastrone d'ingresso al presbiterio, in quello a destra di chi guarda all'altare (fig. 269), con figure di tritoni terminate da tralci d'edera, e di bimbi seduti sulle code pi-

Fig. 266 — Treviso, Duomo.
Tullio Lombardo col padre e col fratello Antonio: *Mausoleo Zanetti.*
(Fot. Alinari).

sciformi. Si riconosce Tullio nella tendenza allo stiacciato, nei molli contorni dei volti, nelle pieghe tenui, lineate, calligrafiche.

Caratteristica del suo temperamento freddo e metodico, di fronte a quello vibrante, e talvolta eroico, del padre, è l'architet-

Fig. 267 — Venezia, S. Maria dei Miracoli. Tullio Lombardo: *Gabriele arcangelo.* (Fot. Alinari).

Fig. 268 — Venezia, S. Maria dei Miracoli. Tullio Lombardo: *Annunciata.* (Fot. Alinari).

tura del monumento al doge Giovanni Mocenigo nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, compiuto circa il 1485 (fig. 270). Nel suo squadro largo e un po' greve, questo monumento, appesantito per il dominio dell'orizzontale, è lontano dal ritmo di trionfo proprio dell'altro di Pietro Lombardo al doge Pietro Mocenigo, compiuto con l'intervento dei figli.

Fig. 269 — Venezia, S. Maria dei Miracoli. Tullio Lombardo: base di pilastro. (Fot. Alinari).

Specchi di marmo policromo e compassati rilievi adornano la tomba, senza i fioriti rabeschi del monumento a Pietro Mocenigo: la grande lunetta con la *Madonna adorata dal doge* par gravi con le sue ampie proporzioni sopra il sarcofago; specchi sovrastanti e larghe cor-

Fig. 270 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo. Tullio Lombardo: *Mausoleo di Gio. Mocenigo.* (Fot. Böhm).

nici accentuano le proporzioni poco agili delle nicchie, mentre nel prototipo di Pietro tutto esprime slancio in altezza: la distanza tra il basamento e la cassa funebre portata sulle spalle da guerrieri, sospesa nel vuoto, la statua del doge eretta tra due svelte figurine di paggetti, soprelevata da esse con impeto, il Redentore tra due angioli, librato nel vuoto, sulla cimasa. L'architettura di Tullio è invece

Fig. 271 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo.
Tullio Lombardo: particolare del *Mausoleo di Gio. Mocenigo.*
(Fot. Böhm).

tutta soggetta al freno dell'orizzontale; e la suddivisione numerica delle superfici in specchi e specchietti, come l'arida evocazione classica nelle statue, fa tacere quel suono d'organo, ampio e solenne. Manca la fusione armoniosa della tomba di Pietro Mocenigo, e con essa l'emozione di una poetica fantasia a quest'insieme di ordinato musaico, piuttosto che di vivente architettura.

Nelle sculture del monumento a Giovanni Mocenigo, Tullio si mostra più esperto, senza la freschezza delle statuine di Santa Maria dei Miracoli. Il suo freddo classicismo appare nella statua ammantata a destra del defunto, insieme con la virtuosità del lavoro di superficie,

che trasforma le stoffe in veli, e con la tendenza verso lo stiacciato, che giunge agli estremi in questa statua trasformata in altorilievo e nella composizione del *Battesimo* (fig. 271), dove lo stile corretto e freddo di Tullio appare tanto nell'intarsio delle piatte figure attorno

Fig. 272 — Venezia, Ca' d'oro. Tullio Lombardo: doppio ritratto.

la vasca quanto nel monotono parallelismo delle pieghe e nella tornitura del nudo muliebre, imitazione classica, tipica dello scultore anche per la scarsa mobilità delle articolazioni e gli accenti dati con le ombre del sottosquadro al movimento delle capigliature. S'imprime già, in questa testa muliebre, la cifra di Tullio, stampata nei vacui busti di stampo classico, a Venezia (fig. 272), a Vienna (Coll. Estense) e a Berlino (raccolta Hudskynky). Le sue migliori doti stilistiche si rispecchiano invece nella sagoma semplice e nobi-

lissima del letto funebre sovrapposto al sarcofago, e nella parca decorazione dei tre specchi di questo, con tre profili di fortezze, quasi simboli di vittoria. Dai Toscani, Tullio ha tratto l'eletta architettura della statua e del letto funebre con distese pieghe sottili a festone, assimilate alle cornici del letto, accennate appena. In questa sobrietà, nella schematica semplicità della posa del doge, come nella maschera (fig. 273), plasmata con morbidezza quasi d'impasto, eppur

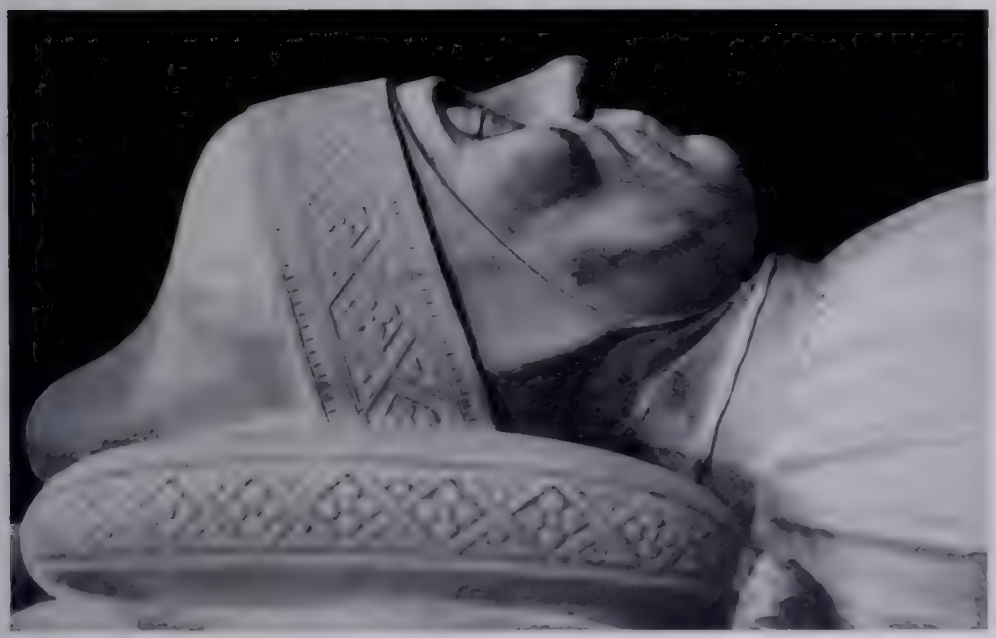


Fig. 273 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo.
Tullio Lombardo: particolare del *Mausoleo di Gio. Mocenigo.*
(Fot. Böhm).

crudamente realistica, l'arte arida di Tullio s'eleva a stilistica perfezione.

Ai rilievi dello zoccolo di questo sepolcro si approssimano gli altri eseguiti dal maestro lombardo nell'altissimo basamento della scuola di San Marco (fig. 274), e cioè nelle due arcate con leoni ai lati della porta maggiore e nelle due grandi finte logge ai lati della minore, che giustificano la fama di Tullio come prospettico, scavando illusionisticamente la massa dell'edificio per aprirvi profondi scenari. Entro queste logge si svolgono due scene della *Vita di San Marco* (fig. 275), ove si ripetono, non solo i tipi dei bassorilievi posti ad ornamento della tomba di Giovanni Mocenigo, ma anche lo stacco

Fig. 274 — Venezia, Scuola di S. Marco, ora Ospedale Civile.
Tullio Lombardo: arcate coi leoni.
(Fot. Anderson).

Fig. 275 — Venezia, Scuola di S. Marco, ora Ospedale Civile.
Tullio Lombardo: rilievo nel basamento della facciata.
(Fot. Böhm).

fra le immagini intarsiate nel fondo e le massicce teste del primo piano. L'arte di Tullio ha perduta la sua timidezza; più disinvolto è il movimento delle tenui pieghe, e la ricerca del colore si vale di più accentuati sottosquadri. Le figure lontane, esempio quelle in pro-

filo dei due viandanti nel *Miracolo di San Marco*, son come graffite sul fondo.

Tale forza di sottosquadri si ritrova nella *Pietà* di San Lio (figura 276), dove il Lombardo accarezzato e forbito, che ammollisce marmi e lustra superfici, infonde ad alcune figure forza rude, quasi mantegnesca; al corpo di Cristo, scavezzo sul grembo della Madre, tensione spasmodica, esasperata acerbità formale. Un contorno tagliente stacca il Cristo dalla Madre, che lo trattiene mentre scivola dal suo grembo; lo stesso contorno fermo, incisivo, precisa i lineamenti del volto, le nervature e le dita delle mani spianate.

La stilizzazione del rilievo propria di Tullio ha qui uno dei più tipici esempi: ogni contorno è sottolineato e precisato da forti scuri; tutte le figure, di modellatura larga e compressa, sono a staccato. Anche la Madonna, libera dal fondo, è appiattita, come impressa in cartapesta.

I forti sottosquadri originano ombre in certo modo paragonabili a quelle della scultura romana, soprattutto nel determinare la fiammea capigliatura di Cristo. Le pieghe, calligrafiche e tese sulle persone, sono qua e là ammaccate, quasi da colpi di martello, e anche da ciò l'arte flemmatica di Tullio deriva insolita energia, un'espressione di sensibilità dolorosa, che svanisce nelle due comparse del fondo, presso la croce, appunto per l'attenuazione degli scuri.

Simmetrico è l'aggruppamento delle figure, che disegnano come un'ampia nicchia spianata intorno al gruppo di Madre e Figlio e alla sottile croce, asse della composizione. Nel grigio del marmo, l'oro porta una nota di colore, piegata anch'essa a ragione stilistica, accordandosi, per il suo risalto acuto, con la crudezza della linea.

Invece, nel 1488, componendo il *Santo Sepolcro* per la chiesa omonima di Venezia, Tullio foggiò gli angioli, ora in San Martino (figg. 277-278), sopra il suo più consueto stampo di morbidezza formale, di accarezzate superfici, di femminea dolcezza. Se ne compiacque, e pose la firma su entrambi i piedistalli. La sua virtuosità nel lavoro del marmo si mostra raffinata negli sgusci delle tuniche aperte a vela dal vento attorno alle braccia, corse da venature come di trasparente conchiglia; la povertà di vita delle sue creature di fibra molle impronta i volti grassocci, con labbra schiuse e occhi languenti. È un'arte effeminata,

Fig. [illegible] — Toscana, Chiesa di S. [illegible], [illegible]
[illegible]

[illegible] pure sparsamente nel suo lavoro [illegible]. Per [illegible] la scultura della [illegible] [illegible] [illegible] e lo stile preciso dei paesaggi il modellato delle braccia e [illegible] mal squadrate le dita delle mani.

La maggior parte delle statue nel grandioso euritmico monumento al doge *Andrea Vendramin* (fig. 279), ancora tutto animato dallo slancio fantastico di Pietro nell'adorna architettura, è opera di Tullio, che vi lavorò dal 1493. Lo si riconosce nel simulacro sottilmente profilato del doge, e così nel coro delle Virtù tra gli esili pilastrini del

Fig. 277 — Venezia, Chiesa di S. Martino. Tullio Lombardo: *Angiolo*. (Fot. Böhm).

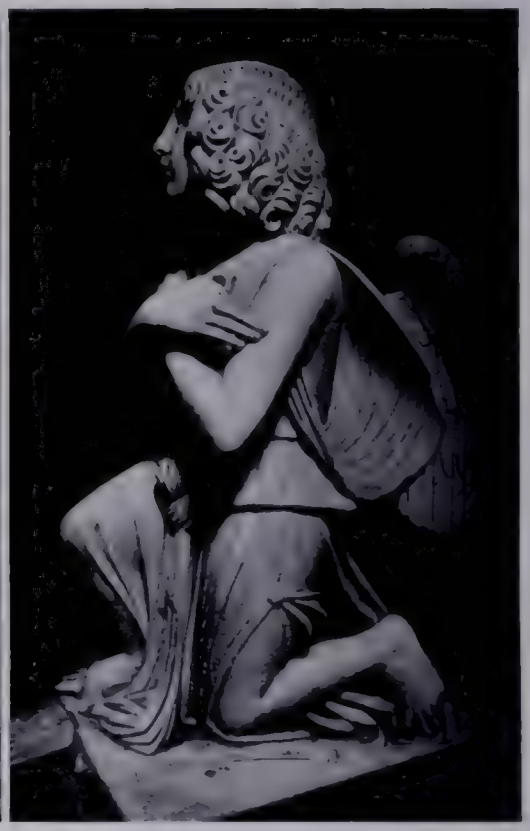


Fig. 278 — Venezia, Chiesa di S. Martino. Tullio Lombardo: altro *Angiolo*. (Fot. Böhm).

basamento, coro di Muse timide, flebili, protette dai manti come da corazzine, e nei guerrieri senza forza, imbelli, uno coperto dal casco di riccioli proprio di Tullio, l'altro stampato sugli schemi di Pietro Lombardo ingraciliti e infiacchiti, anche negli angioli portacandelabro, che son le figure migliori, specialmente quella a piè del letto con la sua curva armoniosa. In tutte queste immagini è la virtuosità di Tullio, la finezza delle superfici come d'avorio, la tenue grafia delle pieghe, specialmente nelle smilze Virtù, di cui la mediana sembra un saggio neoclassico del periodo napoleonico.

Fig. 279 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo. Tullio Lombardo: *Mausoleo Vendramin.*
(Fot. Alinari).

Fig. 280 — Venezia, San Giovanni Crisostomo. Tullio Lombardo: *Incoronazione della Vergine.*
(Fot. Alinari).

Anche nella pala dell'*Incoronazione* a San Giovanni Crisostomo (fig. 280), opera databile al 1501-02, le figure spianate sotto le vesti a manipoli di pieghe parallele, disposte in rassegna nel primo piano, sembran rilevate in avorio. Il Cristo e gli Apostoli sono stampati sopra un convenzionale modulo classico, d'intollerabile aridità, con

Fig. 281 — Venezia, Seminario Arcivescovile. Tullio Lombardo: *Annunciazione*. (Fot. Anderson).

le consuete parrucche azzimate e bocche aperte che accentuano l'insipida espressione dei volti. Ma il fine profilo della Madonna, giovinetta esile con braccia conserte e lunghe anella, par tragga dalla Sant'Orsola del Carpaccio certa femminea delicatezza, e gli angioletti sotto l'arco seguono, con i gradi sfumati del rilievo e il movimento delle ciocche fiammee, il vibrar di luce che irradia dall'Eterno.

La finezza di gradazioni nel bassorilievo, che si nota nella parte superiore della pala di San Giovanni Crisostomo, si ritrova in un'o-

pera tra le più delicate di Tullio: l'*Annunciazione* del Seminario vescovile a Venezia (fig. 281). Suggerita con tenui linee architettoniche la stanza della Vergine, Tullio vi ha collocato nel mezzo il tabernacolo, come finestra lombardesca con timpano triangolare, e ai lati di esso, le figure di Maria e dell'angiolo, composte nella guaina delle vesti tese, a pieghe preziose, calligrafiche.

Il modellato dei volti è lieve, quasi vaporoso nella sua morbidezza, e lo staccato di quello dell'angiolo proietta un'ombra sulla parete. Con una mano sul petto, schiusa la bocca, Gabriele, agghindato da ciocche a catenella con l'artificiosa eleganza di Tullio, mormora le parole dell'*Ave*. Anche la Vergine, conserte le braccia placide, schiude le labbra alla parola. L'arte arida dello scultore si anima d'un soffio di delicata poesia, e par che qualcosa l'avvicini a Luca della Robbia nel sentimento tranquillo, alieno da drammatico impeto.

Parallelo a questa bella opera, e certo ad essa contemporaneo, è il ritratto muliebre già nella raccolta Simon a Berlino, dove Tullio rinuncia all'accentuazione delle ombre e ai contorni marcati d'imitazione romana (v. statua nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, fig. 282), per esprimere la regolarità di una forma racchiusa entro schema cilindrico, e a un tempo infondere estrema levità di chiaroscuro al volto serico, di una purezza glaciale e preziosa. L'effetto decorativo prende qui, come di rado nell'arte di Tullio, significato stilistico: le stoffe sottili, con orli appena increspati, i due rotuli delle chiome cadenti sugli omeri, la cornice delle anella simmetriche, sono commento alla forma semplice, tornita.

A Padova, Tullio Lombardo scolpì due rilievi con *Miracoli di Sant'Antonio* (figg. 283-284) per la cappella ove è l'arca del Santo, con ogni probabilità da lui divisata nella finta architettura illusionistica della decorazione. Compose rassegne di figure secondo lo schema parallelistico di un Bambaja allargato e appiattito: e ovunque è un girar di piegoline calligrafiche intorno a corpi spianati, un ripetersi continuo del tipo convenzionale di Tullio, infronzolito da caschi d'anella, una mimica studiata e arida. Le architetture dei fondi appena si disegnano, con qualche risalto di marmo scuro e con zone seriche di candelabre e di fregi. Nelle figure, lo scultore si studia di ampliare e di rotondeggiare, ma non vi riesce, nel suo compassato schema.

Resta liscio, pomiciato, lustro, con vesti tirate, pieghe a ghirigoro, chiome a viticci, a catenelle, linee di composizione guidate da freddi principii di simmetria. Ridotta a poche regole la sua grammatica latina, non ne sa più trarre un linguaggio snodato, vivo, in cui si senta il calore dell'anima, fuorchè nella figura dell'avaro, di una fragilità scattante, tesa dalla punta delle

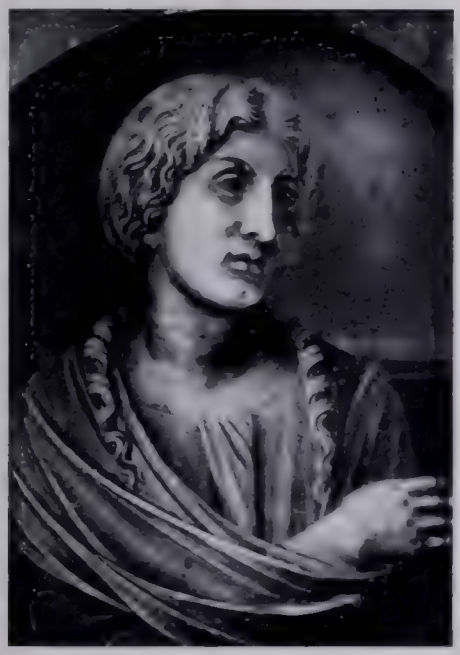


Fig. 282 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo.
Tullio Lombardo: particolare di *Statua allegorica*.
(Fot. Böhm).

dita all'arco delle sopracciglia, in un sussulto di nervi contratti da spasimo. Tullio ha voluto rappresentare il dannato, preda dei tormenti infernali: le chiome guizzano come fiamme, le labbra son tese al grido, la mano sinistra scatta come sui carboni ardenti: il secco virgulto della forma stecchita par crepiti sul letto. Vi è, in questa smilza figura, una vitalità eccezionale nell'arte del maestro, qualcosa del tormentato spirito nordico; ma la cute rasata, le pieghe dei drappi saponacei, soffocano l'espressione grifagna del volto affilato e delle adunche mani.

Nel Cinquecento, Tullio Lombardo si studia di rotondeggiare, di accrescere il volume delle sue figure, di squadrar lineamenti, di approfondire scuri, nell'intento di rifletter la monumentalità del-

Fig. 283 — Padova, Basilica del Santo.
Tullio Lombardo: *Il Santo risana il piede ad un giovane.*
(Fot. Alinari).

Fig. 284 — Padova, Basilica del Santo.
Tullio Lombardo: *Il Santo mostra il cuore dell'avaro chiuso in uno scrigno.*
(Fot. Alinari)

l'arte romana, ad esempio nel doppio ritratto della Ca' d'Oro, dove tuttavia non riesce a liberarsi, neppure accentuando il risalto dei piani, dal suo modulo di forma compressa, e nel *Bacco e Arianna* del Museo estense a Vienna, dove il suo talento decorativo si manifesta nelle adorne chiome e nel serico ricamo della rete che raccoglie quelle d'Arianna. In entrambi i rilievi, i lineamenti si slargano e gli occhi si sbarrano incantati; nulla rivive della forza romana nei volti boccheggianti, nel molle busto muliebre della Ca' d'Oro, che l'orlo della

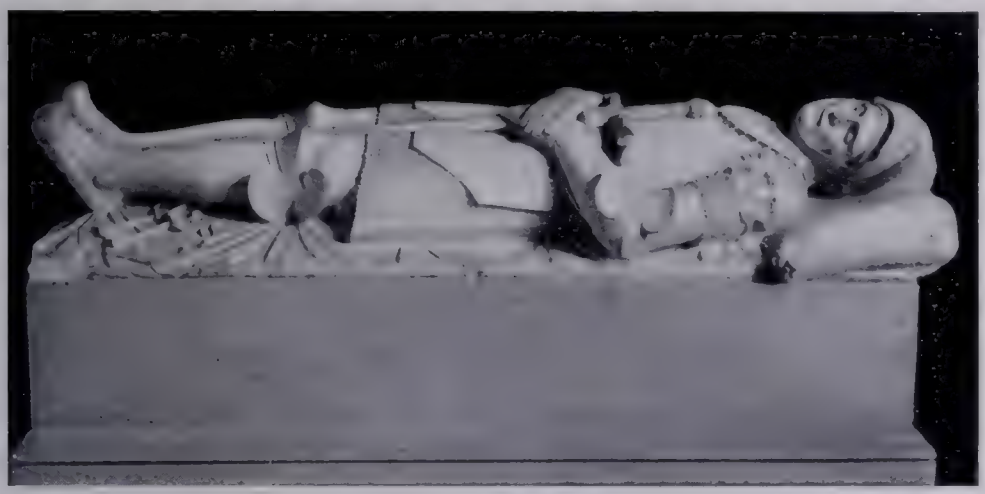


Fig. 285 — Ravenna, Istituto di Belle Arti. Tullio Lombardo: *Tomba di Guidarello Guidarelli*. (Fot. Alinari).

camicia cinge di un calligrafico filo lineare. L'arte romana, uscendo dalle mani di Tullio, si presenta dolciastra, incantata, imbellettata, a uso di scatole da dolci, in cartone a rilievo. Al più, nel volto quasi palmesco dell'Arianna del Museo estense a Vienna, egli mostra una virtuosità provetta, una sua tipica eleganza glaciale.

Nel 1525, sul declinar della vita, Tullio scolpì la figura di *Guidarello Guidarelli* (fig. 285), ora nel Museo di Ravenna, per la tomba del condottiero. Giace la statua del defunto, chiusa nell'involucro rigido dell'armatura, le mani congiunte sulla spada, volta di tre quarti allo spettatore la testa, come tronco d'albero abbattuto. Il drappo funebre irradia ventagli di pieghe, ornamento lombardesco; gli speroni abbandonati sul drappo dan pretesto allo scultore di ornamentali finezze. Tagliata nel liscio marmo, con precisione mirabile, è la corazza, in contrasto con la rete della maglia d'acciaio,

sobrio motivo pittorico di traforo che dà risalto alla nitida superficie della corazza e dei gambali, come i fori della visiera alla levigatezza dell'elmo. Anche il collare, per i suoi netti distacchi di luce e d'ombra, accentua la fredda uniformità del bianco. Mai fu così sobria, l'arte di Tullio. Anche l'ornamento perde la sua impronta esteriore per acquistare importanza intrinseca, di strumento all'evi-

Fig. 286 — Ravenna, Istituto di Belle Arti.
Tullio Lombardo: particolare della *Tomba di Guidarello Guidarelli.*
(Fot. Alinari).

denza dell'effetto plastico. Il taglio del marmo è di una precisione cristallina, e lo sguscio dell'armatura sul gomito è tenue, perfetto.

La rigorosa sintesi plastica nella costruzione della statua di Guidarello e il realismo quasi atroce del volto (fig. 286), ove lo scultore ha impresso l'algore e l'abbandono della morte, ci mostrano per un momento Tullio lontano dal suo mondo di industre ricamatore, di freddo evocatore dei classici esemplari, di virtuoso del marmo. Fu tecnico esperto, forbito scultore; diffuse in Venezia il gusto di un classicismo effeminato da artificiose eleganze non si abbandonò, come talvolta Antonio suo fratello, e come il sensuale padovano Zuan Maria, detto il Mosca, ai sogni di Venezia giorgionesca.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

9.

ANTONIO LOMBARDO

1458, circa — Nasce a Ferrara.

1481-89 — Lavora con Pietro e Tullio per Santa Maria dei Miracoli.

1485 — Collabora al monumento tombale Zanetti nel duomo di Treviso.

1493 — Collabora nel monumento Vendramin ai Ss. Giovanni e Paolo in Venezia.

1500-03 — Eleva con il padre la Cappella del SS. nel Duomo di Treviso.

1504 — Inizia con Alessandro Leopardi i lavori per il sepolcro del Card. Zen.

1505 — Di lui si trova questa nota nel *Libro delle partite*, 1505, a c. 6, 20 febbraio (Arch. di Stato, Registro Estense, a Modena): « a m. ant.° lombardo sculptore Intaiadore in Venetia ducati 60 d'oro in oro Largi comprati a s. 63, d. 6 m. l'uno da francesco maria da monte bianchino de commissione del spettabile hieronimo ziliolo li quali denari gli dona il prefato s. n. L. 190.10.0 » (il Duca Alfonso).

1505 — Riceve pagamenti per un rilievo nell'altare del Santo a Padova.

1506 — Era a Padova, e si partì per Ferrara.

1507 — Era a Ferrara; e il Duca Alfonso lo mandò a Venezia ad assoldar maestri di scultura, come appare dal *Libro delle partite*, 1507, 5 febbraio, a c. 133 (Arch. sudd.): « a m.° Antonio lombardo fiorini 4 d'oro in oro larghi contanti per andare a Venezia atore maiestri a soldi 63 l'uno — L. 12.12.0 ».

1516? — Muore in Ferrara.[1]

[1] Bibliografia: SANSOVINO, in *Venezia descritta*, 1581; ZANDOMENEGHI, *Elogio di Tullio ed Antonio fratelli Lombardo*, 1828; MORELLI, *Notizia d'opere del disegno*, ed. Frizzoni, 1884; A. G. MEYER, *Oberital. Frühren*, 1900, II; F. V. SCHLOSSER, *Eine Reliefserie des A. L.*, in *Iahrbuch der Hunsth. Samml, des Allerh. Kaiserh.*, XXXI, 1913 e 1917; DE NICOLA, in *The Burlington Magazine*, XXXI, pp. 174-177.

Fig. 287 — Treviso, San Nicolò.
Antonio Lombardo col padre Pietro e col fratello Tullio: *Mausoleo Onigo.*
(Fot. Alinari).

* * *

Tra le prime opere di Antonio Lombardo si possono indicare i tre putti con cornucopio e i due busti imperiali entro ghirlanda sul basamento della tomba pensile del senatore Agostino Onigo in S. Nicolò di Treviso (figg. 287-288), ove ci sembra riconoscerlo nel robusto distacco delle ghirlande dal fondo e nella cilindratura plastica delle forme dei tre genietti, ignudo quello al centro, vestiti gli

Fig. 288 — Treviso, San Nicolò.
Antonio Lombardo: particolare del *Mausoleo Onigo*.
(Fot. Alinari).

altri di tunichette succinte, stampate sui corpi, con tenui profili di pieghe più interrotte e più varie delle altre proprie di Tullio. Gli stessi caratteri distintivi d'Antonio possono vedersi nelle capigliature sommariamente e liberamente mosse, senza gli artifici, i vezzi ornamentali del fratello. Per le ragioni esposte discorrendo di Tullio, crediamo doversi riconoscere l'opera di Antonio nell'aquila della tomba Zanetti nel duomo di Treviso, e, di conseguenza, nell'altra, più veemente, impostata con gotico slancio, in Santa Maria dei Miracoli, a Venezia.

Anche nei rilievi sulle basi dei pilastroni d'ingresso al presbiterio di questa chiesa si distingue agevolmente l'opera d'Antonio, esempio nel rilievo col motivo di una testa di cherubo sospesa per due cioc-

che a girali fogliacei. Vi si scorge un artista più penetrante di Tullio, un plastico più sicuro del movimento delle forme, più tornito modellatore. Nell'ornato di tritoni e sirene con putti, Tullio slarga e spiana le forme, ammollisce le carni, presenta una gamba di ciascuno dei putti in profilo, per la sua tendenza verso lo stiacciato; prolunga le code pisciformi in duri tronconi lignei, mentre nel rilievo d'Antonio i putti (fig. 289), deliziosamente torniti e arrotondati, seggono con perfetta naturalezza entro l'anellone formato dalle code delle sirene, e uno di essi par sbucarne in una mossetta graziosissima, di sorridente interrogazione. L'omero di due puttini scolpiti dai due fratelli nelle basi dei pilastri sguscia ugualmente traverso la camiciola succinta, ma quanto più spontaneo è tale movimento nel putto di Antonio, e come esso fa deliziosamente sentire la tenerezza, il tepor delle carni! Tullio lega con le pieghe della camiciola il braccio destro alla spalla sinistra per irrigidire la forma e costringerla a spianarsi sul fondo; Antonio, pur attenendosi a uno schema affine, mostra la sua natura più viva e spontanea, insieme con una giustezza innata di proporzioni nelle figure lavorate al tornio, squisite di modellato. Tutto, nel suo rilievo, prende spontaneità e armonia di fronte al calcolo e alla freddezza di Tullio: gli anelloni delle code di pesce diventan girali tra i girali di foglie; s'annodano e si snodano con esse, che non si stampano sul fondo, come nel rilievo di Tullio, ma nell'avvicendarsi di superfici concave e convesse rendono il fruscio dei lumi tra l'ombra; prendon respiro e vita[1]. Il rilievo con l'estrema levità dei suoi gradi ci mostra in un soffio di blande luci la testa squisita del cherubo appeso agli steli; e nel torso della Sirena a sinistra, con la mano all'altezza del seno, dà vita a forme d'ideale delicatezza, incantevoli per la grazia delle proporzioni minute, del torso cilindrato, delle braccia esili, delle superfici rasate. Par che Antonio senta qui la malia delle cose piccine e tornite, come Giambellino nell'allegoria degli Uffizi e nei quadri mitologici. E infine, tutto è misura innata, spontaneità, armonia, dove in Tullio è lavoro di squadra, ricerca di esterne raffinatezze.

Anche nel monumento Vendramin, nei tondi sopra le nicchie,

[1] Per simili impronte caratteristiche divien facile riconoscere la mano d'Antonio nei bellissimi fregi fogliacei di un camino nella stanza da letto del doge, in palazzo ducale (figg. 290-291).

Fig. 289 — Venezia, S. Maria dei Miracoli. Antonio Lombardo: base di pilastro.
Fot. Almari.

composti con precisione di ritmo medaglistico, negli ornati e nei rilievi del basamento, la personalità d'Antonio Lombardo è nettamente distinta da quella di Tullio. Nulla dello stile compassato di questi può vedersi, ad esempio, nella targa con ippocampo e put-

Fig. 290 — Venezia, Palazzo ducale.
Antonio Lombardo: ornati del camino della stanza da letto del Doge.
(Fot. Alinari).

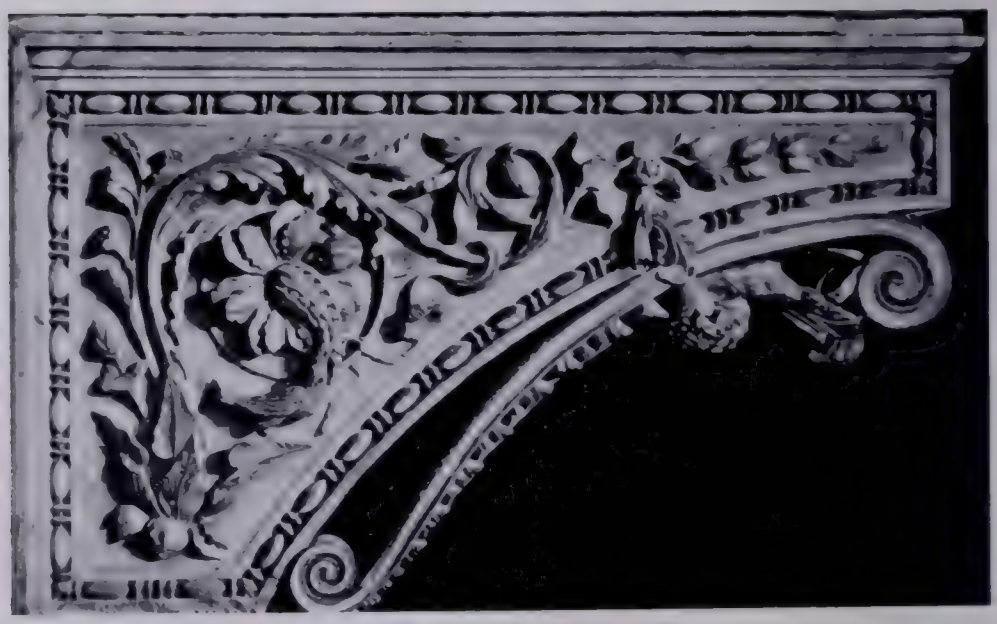


Fig. 291 — Venezia, Palazzo Ducale. Antonio Lombardo: decorazione di camino.
(Fot. Alinari).

tine (fig. 292), sbalzata come in metallo, con entro trapezioni, del fondo marmoreo. Tutto qui esprime vitalità: il modellato a lente del fanciullo, il guizzo della coda di pesce e del drappo, le onde marine, la testa nervosa del cavallo, quasi leonardesca nel dilatarsi delle fragge sbuffanti e nella criniera al vento. Con rigore di modigliano, Antonio Lombardo compone entro le specchiature di una fascia di pilastro,

Fig. 292. — Firenze, S. Croce, a Firenze.
Antonio Lombardo, particolare del sepolcro del Cardinale Pandolfo.
Bas-reliefs.

l'intreccio di scudi e fasci legate da nastri, come le rapide circonvoluzioni di linee nel rilievo di putto e ippocampo.

Dopo questi riffermati, ci sentiamo poi inclini a riconoscere la mano d'Antonio che quella di Tullio in un bassorilievo di Lucca, nella Ca' d'Oro (fig. 293), sebbene il taglio crudo della bocca, la sua mobile orizzontale e l'evidenza della chiostra dei denti, siano tra le caratteristiche più comuni del fratello. Non sono proprie di Tullio il bulbo dell'occhio sporgente, con l'iride suggerita appena, la chioma resa in spessore e mossa con armoniosa naturalezza sulla tempia e intorno

alle guance, l'espressione volumetrica della forma, che ha condotto altri verso l'attribuzione al Laurana, il movimento lene delle stoffe sul braccio, accennato con spontaneità, con delicatezza estrema, in un variar d'ombre e luci lieve, quasi insensibile, lontano dal mo-

Fig. 293 — Venezia, Ca' d'oro.
Antonio Lombardo: *Busto di bimba.*
(Fot. Alinari).

notono stilismo di Tullio, dalla calligrafia delle sue pieghe. Anche il nome di Cristoforo Romano è stato suggerito per questa mirabile opericciola. A tale attribuzione dovette condurre soprattutto l'intaglio gemmeo degli ornati sulle maniche, sul petto, sulle orlature, preciso e nobilissimo.

In quest'opera e nei tre putti del monumento Onigo, si scorge

l'influsso dell'arte d'Antonio Rizzo su Antonio Lombardo, come già su Pietro, influsso meno riconoscibile nella maniera più compassata di Tullio, aliena dall'espressione del volume. Tale accenno a un influsso del Rizzo si trova nei geni alati che fiancheggiano lo stemma ducale sopra le arcate reggenti il piano superiore della Scala d'Oro (fig. 294). In uno di essi, di profilo, lo stiacciato lombardesco si anima di fremiti per le vibrazioni delle pieghe increspate, libere al

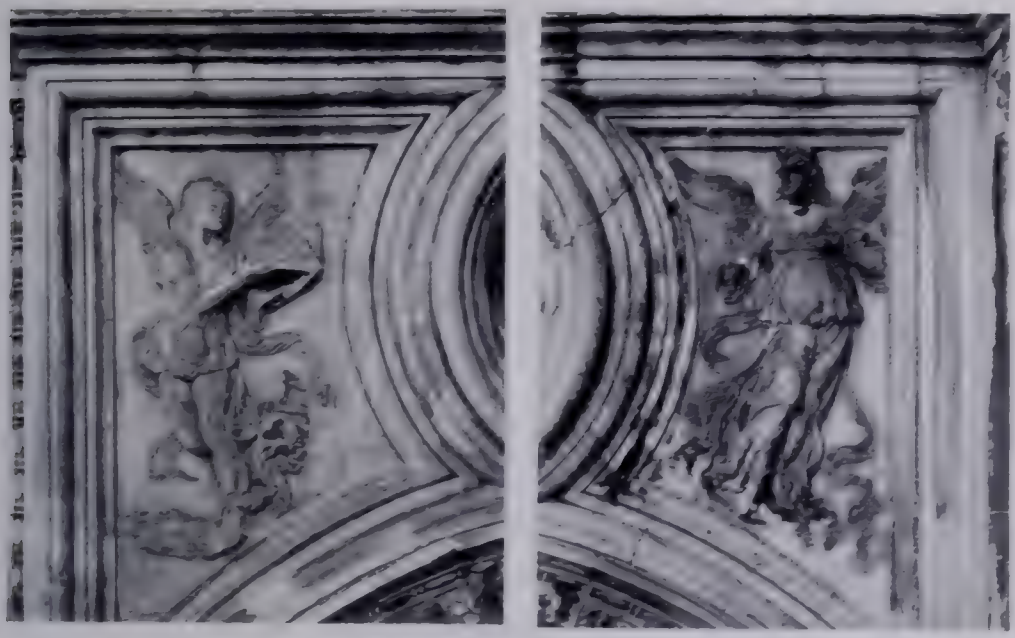


Fig. 294 — Venezia. Palazzo Ducale. Antonio Lombardo: *Geni alati* nel cortile.

vento, e la tendenza d'Antonio verso rotondità di volume spunta in qualche particolare della figura sottilmente profilata, ad esempio nel piede staccato dal fondo. Tra i capolavori dello scultore è un altro di questi geni, che tende tra le forti mani una treccia d'alloro legata da nastri, curvandola come a formarne corona. L'atteggiamento euritmico, la gagliardìa della forma, di cui il bassorilievo appena doma il movimento scultorio, le pieghe vibranti, flagellate dal vento, mostrano qui, in Antonio Lombardo, più che il collaboratore di Tullio, l'ammiratore d'Antonio Rizzo. L'effetto ornamentale coincide con l'espressione di forza, con l'energica bellezza del volto, con la vitalità di una forma che tende a liberarsi dalla schiavitù dello stiacciato, a erompere dai legami dei drappi. Le ali, largamente

aperte disegnano l'ampio festone di quelle stesse sotto lo stemma del monumento (tutto a Treviso) e rivelano come tutte le linee della stupenda figura, la precisione architettonica dei rilievi d'Antonio e il suo impeccabile senso metrico, prendendo chiaroscuro dan vita alla cupigliatura serpentina, che pur ravvolge e diffonde le volumetrie trattenute come a forza di volontà nell'energico volto.

La stessa mano si riconosce nell'ornamento di una porta di

Fig. [illegible] — Venezia, Palazzo Ducale
[illegible] Lamberti. [illegible] una porta.

palazzo ducale, genetra con lari intorno allo scudo dogale (fig. 205). Vi si ritrovano il caratteristico fremito delle vesti increspate e martellate, la massa delle belle capigliature, la gagliardia di una forma che tende a sbocciare nel tutto tondo e specialmente la perfettissima metrica della composizione d'Antonio. Così può scorgersi l'opera di questo maestro nei tabernacoli con le statue dei Santi Paolo e Giovanni in San Marco, specialmente nel primo (fig. 206), dove il fine ricamo dei fregi, le figure a rilievo della lunetta e la ricca cimasa, a trofei come di trofei, son modelli con rara perfezione. Le forme slanciate del porto son proprie d'Antonio, come il ritmo elegante e sovrano, che pur mantiene la curva del pinnacolo (così in quella dei

Fig. 296 — Venezia, San Marco. Antonio Lombardo: *Tabernacolo.*

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

tro e corona, ora nella Ca' d'Oro (fig. 298). La struttura forte delle mani è la stessa che nei geni di palazzo ducale; e in modo affine, se pur con qualche limitazione degli effetti di movimento, si aggiran le pieghe attorno alle rotondità dell'agile forma. Si sente il dominio

Fig. 298 — Venezia, Ca' d'oro.
Antonio Lombardo: Statua della *Sovranità*.

dell'arte volumetrica d'Antonio Rizzo nella pienezza del volto, dove il Lombardo nei morbidi passaggi di rilievo spiega la sua arte di perfetto tornitore. Mirabile, intorno a quel volto estatico, è il movimento decorativo delle chiome, che s'attorcono, si snodano in ciocche flessibili, viventi, d'estro quasi poetico.

La data del 1515 fu segnata dal fonditore Pietro Giovanni Cam-

Fig. 299 — Venezia, San Marco, Cappella Zen.
Antonio Lombardo: pala d'altare.
(Fot. Alinari).

panato sulla base del trono di Maria, nella cappella Zen (fig. 299), opera d'Antonio Lombardo, soprannominata *Madonna della scarpa*, da una scarpa aurea, ricordo di popolare leggenda.

Tra i più belli esempi d'architettura lombardesca è la cattedra, che sopra due gradi adorni di fregi tenuissimi, cesellati con finezza di

Fig. 300 — Venezia, San Marco, Cappella Zen.
Antonio Lombardo, particolare della parte centrale.
Fot. Brogi.

orafo, s'innalza in alto dossale liscio fra tenui cornici, sormontato da due esili volute con palmetta al centro. È un'architettura senza spessore, tesa in lunghezza, serica, tutta lineare e schematica, come può vedersi nell'incredibile sottigliezza dei bracciali con le due piccole sfingi tornite. Fa pensare alle zone di raso che i quattrocentisti pittori di Venezia tendevano dietro i gruppi di *Madonna e Bambino*.

In accordo con questa signorile architettonica semplicità è la bella statua, semplice e assorta, della Vergine (fig. 300), che stende

sul grembo la mano pietosa, col palmo aperto, e con l'altra accenna il gesto di proteggere Gesù. Il volto chino, con lineamenti affilati, ha un'espressione di serietà, di gravità, di trepido affetto. Ampia e semplice è la costruzione del gruppo; cilindrato il corpo del Puttino, che schiude la bocca alla parola: lontana dalla classica freddezza e dalla pretensione di Tullio è quest'arte sentita, spontanea, forte e delicata a un tempo. Par sospiri di tenerezza il volto della Vergine dagli occhi gravi. La doratura della scarpa leggendaria trova richiamo nella parete di fondo, dorata, e nelle cornici dell'arco.

Il confronto tra gli angioletti che nimbano l'Eterno in bronzo sul cielo stellato del tabernacolo di Maria nella cappella Zen e quelli attorno l'Assunta del monumento Barbarigo, ora, con gli altri frammenti di quella tomba, nella Ca' d'Oro, aiuta a distinguere in essi (fig. 301-302) l'opera di Antonio Lombardo. Vi si ripetono i volti oblunghi e paffuti, le manine grassocce, le ciocche a spira, con una libertà pittorica maggiore, con vivezza di abbozzo, tra le nubi spumeggianti e sul fondo alveolato come da colpi di punzone, per ottenere effetti cromatici di finto mosaico. Tipico d'Antonio è anche l'insistente linearismo delle pieghe, che pur non assumono significato di frigida calligrafia, come in Tullio, perchè svolte all'unisono con il ritmo di una forma di cui lascian sentire la rotondità, la consistenza plastica.

L'imitazione dell'arte antica soffoca la delicata personalità di Antonio nel rilievo della cappella del Santo a Padova (fig. 303), che spira freddezza neoclassica. Sul fondo di tendaggi a stiacciato, una nicchia di figure racchiude il bimbo seduto sulle braccia della madre e del Santo; due altre forman sponde alla nicchia; due profili, d'armigero e di donna, s'intarsiano nel fondo, in direzione opposta, con meccanica simmetria; a sinistra, una madre, copiata da esemplari classici, s'allontana col suo bambino. Lo stesso volto si ristampa in tutte le immagini muliebri, interpretato dall'antico come per un freddo artista neoclassico del tempo napoleonico: i costumi stampati sul nudo, i gesti calcolati, la disposizione studiata delle pieghe, l'isolamento delle figure, anche nei gruppi, derivano da un'imitazione accurata e arida, che non sente la vita propria ai modelli. Tutto par di porcellana, tanto le superfici son lisce, levigate, lucenti, e solo nelle teste del Santo e del monaco che lo segue, Antonio Lombardo, libero dalla convenzione classica, spiega il suo spirito d'insistente

Fig. 391 Venezia, Ca' d'oro. Antonio Lombardo: *L'Assunta.*
(Fot. Alinari).

Fig. 302. — Venezia, Ca' d'oro. Antonio Lombardo: *L'Incoronazione*. (Fot. Alinari).

ricerca, la precisione e la forza del suo modellato, la schiettezza di un accento realistico. Anche le pieghe, non più disposte sopra formosi manichini classici, hanno qui un linguaggio: seguon di slancio il gesto premuroso del Santo; s'irrigidiscono sulla figura tesa del Francescano[1].

L'intaglio gemmeo di Antonio Lombardo s'ammira, più che in questo freddo rilievo, adorno di pochi fregi finissimi, nei frammenti

Fig. 303 — Padova, Basilica del Santo. Antonio Lombardo: *Miracolo del Santo.* (Fot. Alinari).

del camino scolpito per Alfonso d'Este dopo il 1506, data del suo viaggio ultimo a Ferrara (figg. 304-305), ora nel Louvre e a Leningrado. Il camino era tutto rivestito da una fitta vegetazione d'ornati lombardeschi, con poche mitologiche composizioni entro rettangoli, ma la ricchezza esuberante del ricamo marmoreo veniva compensata dalla prodigiosa perfezione del lavoro e dall'istinto metrico che presiede a ogni opera di Antonio, e che guida l'occhio traverso l'intrico dei fogliami, delle figurine, dei vasi, con riposante

[1] Più che nel *Miracolo di Sant'Antonio* si deve cercare la grandezza di Antonio Lombardo al Santo nel piccolo rilievo della *Cacciata di Adamo e d'Eva*, fiore squisito di grazia nel velo di malinconia che adombra i vinti e l'angiolo fraterno, fior d'eleganza nelle forme purissime (v. fig. 315).

Fig. 304 — Leningrado, Museo.
Antonio Lombardo: *Frammenti del camino d'Alfonso d'Este.*

sicurezza. Le due tabelle, appese per nastri e funicelle e adorne da una filza di perline a monile, rivelano il perfetto compositore d'ornati che s'ammira, anche per la precisione metrica, in alcuni specchi

Fig. [illegible] — Leningrado. Museo. Antonio Lombardo. *Frammento del camino di Ulisse e di Circe.*

tra le finestre del cortile di palazzo ducale, con mazzi di frutta e volute di nastri attorno un medaglione. Così entro rettangoli incassati le tornite figurette delle composizioni mitologiche si dispongono con ritmo spaziale sicuro, con attica misura.

Dopo i rilievi del Santo, lo scultore è dominato, più che nelle sue prime opere, dalla imperante moda classica: imita il Laocoonte

Fig. 306 — Leningrado, Museo.
Antonio Lombardo: *bassorilievo del camino d'Alfonso d'Este.*

in una figura della *fucina di Vulcano*, e dispone le tre figure di Pallade, Ercole e Mercurio con frigida simmetria (fig. 306), come nel Santo, a Padova. Il frammento già nella Casa Bardini a Firenze, con due aquile reggenti un festone di frutti, e nel mezzo una lampada e una tabella inghirlandate di palma e d'alloro [1], è tra le più perfette espressioni dell'arte eletta d'Antonio Lombardo, delicata e precisa nelle gradazioni di rilievo, purissima nel modellato, guidata da medaglistica misura.

[1] Già nella collezione Bardini, pubblicata dal Paoletti, pag. 211, fig. 215.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

10.

ALESSANDRO LEOPARDI

1450, circa — Nasce a Venezia.

1482 — Per la prima volta si trova accenno del suo nome.

1484 — È nella Zecca come terzo maestro.

1487, 20 marzo — Riceve un pagamento di 30 ducati.

1487 — Entra al servizio del Duca di Ferrara.

1488, 18 settembre — Differisce ancora di sei mesi il compimento del *Giudizio*.

1492 — Fonde in bronzo la figura del *Cavaliere* nel monumento Colleoni.

1495 — La statua vien posta sulla base nel campo dei Ss. Giovanni e Paolo.

1496, 26 marzo — Si scopre il monumento.

1501 1505 — Compie i piedistalli bronzei in piazza San Marco.

1504 — Lavora con Antonio Lombardo al sepolcro del Card. Zen in San Marco.

1507, 5 agosto — Gli è affidata la direzione dei lavori per il modello in legno della Scuola della Confraternita di S. M. della Misericordia.

1509, 22 novembre — Viene congedato, con sospensione dello stipendio, dal Senato.

1511, agosto — Da Padova si reca a Treviso.

1514 — In Venezia prende parte a un concorso per le fabbriche vecchie di Rialto.

1521 — Assume la direzione dei lavori di Santa Giustina a Padova.

1521, 29 novembre — Appare ancora nel registro del Consiglio dei Dieci come impiegato della Zecca.

Fig. 307 — Venezia, Piazza S. Marco.
Alessandro Leopardi: pilone porta stendardo.
(Fot. Alinari).

Fig. 308 — Venezia, Piazza S. Marco.
Alessandro Leopardi: pilone porta stendardo.
(Fot. Alinari).

Fig. 309 — Venezia, Piazza S. Marco. Alessandro Leopardi: pilone porta stendardo. (Fot. Alinari).

Fig. 310 — Venezia, Piazza S. Marco. Alessandro Leopardi: pilone porta stendardo. (Fot. Alinari).

1522 — Compie il modello per la chiesa e comincia la costruzione.

1522, luglio — È a Padova.

1522 o 23 — Muore.[1]

* * *

Seguace fedele dei Lombardo, che spesso lo ebbero compagno di lavoro fu Alessandro Leopardi, fonditore in bronzo della statua del *Colleoni* e autore dei tre piloni da stendardo nella piazza di San Marco a Venezia (figg. 307-310). I pomposi piedistalli a foggia di vaso, sovrapposti con quello sprezzo della ragion costruttiva che è frequente nelle sculture del Cinquecento veneto-lombardo, ripetono i motivi classici diffusi dall'arte di Tullio e di Antonio, come può vedersi nella base con figure allegoriche di divinità e nelle altre con trofei e medaglie appesi a festoni di frutta.

Le figurine a rilievo sulla base inferiore del pilone dedicato al doge Paolo Barbo (fig. 309) mostrano una maggior aderenza dello scultore ai modi propri di Antonio Lombardo che a quelli di Tullio, per la tornitura delle forme piccolette e cilindrate; ma all'imitatore manca la finezza del prototipo, la sua precisione, la sua eleganza, come può vedersi nei pettoruti leoni della seconda base, negli ornati della terza, disegnati sulla trama di quelli d'Antonio nel cortile di palazzo ducale, ma immeschiniti e come rattrappiti. Il particolare più notevole di questi pennoni, che son festoso ornamento a piazza San Marco, è il vaso baccellato, nella sua espressione di volume compresso a forza e nella vitalità scultoria delle arrotondate nervature.

---

[1] Bibliografia: SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, 1581; F. CARACCIO, *Histor. coenobii S. Justinae*, Pad. 1696; TEMANZA, *Vita degli arch., ecc. veneziani*, 1778; BRANDOLESE, *Pitture, ecc.*, in Padova, 1795; CICOGNARA, *Storia della Scultura*, IV, 1823; MARCO TESTOLINI, *Ricerche intorno ad A. L.*, in *Arch. Veneto*, III, 1872; N. BALDORIA, *A. Briosco e A. L. Architetti*, in *Arch. storico dell'Arte*, IV, 1891; P. MOLMENTI, *I tre stendardi in S. Marco*, in *Nuova Antologia*, 1903; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, 1908; VIII, 1924, e in *L'Arte*, XIII, 1910; A. MOSCHETTI, in *Thieme-Becker*, vol. XXIII, 1929.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

II.

PAOLO SAVIN

1507, 30 aprile — Appare la prima volta in un documento relativo al sepolcro Zen.

1507, 22 ottobre — Riceve 25 ducati per il sepolcro Zen.

1510, 24 settembre — Riceve pagamenti per opere fatte nell'altare Zen.

1516, 15 aprile — È ricordato in una lettera di Bernardino de' Prosperi ad Isabella d'Este.

1519, 2 dicembre — Riceve l'ultimo pagamento per tutti i lavori fatti nella cappella Zen.[1]

* * *

Collaboratore di Antonio Lombardo nella cappella Zen fu Paolo Savin, autore dei *Due campanari* in bronzo della Torre dell'Orologio di piazza San Marco, statue di grosso stampo lombardesco, vestite di pelliccia, con zazzere a cannelloni, secondo i modi di Tullio Lombardo, e con rozze maschere plebee, d'un realismo superficiale e grossolano (fig. 311).

Simile fiacco realismo si scorge nella statua bronzea di San Pietro presso la Madonna d'Antonio Lombardo nella cappella Zen, opera di Paolo Savin al pari dell'altra del Battista, a riscontro. La testa piccola, secca, come rozzamente intagliata nel legno, ha i lineamenti plebei dei due campanari, e in entrambe le statue la model-

---

[1] Bibliografia: ONGANIA, *La Basilica.....*, p. 23; PAOLETTI, *Architettura e Scultura del Rinascimento a Venezia*, 1893; LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, 1926; PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921; NICOLÒ ERIZZO, *Relazione storico-critica della Torre dell'Orologio di San Marco*, Venezia, 1860; A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione con i Gonzaga*, in *Atti e memorie della Deputazione di storia patria*, Modena, 1885, p. 108-109; W. von BODE, *Die Bronzenstatuetten d. Ren.*, II, 1930.

Fig. 311 — Venezia, Torre dell'Orologio. Paolo Savin: *I due campanari* in bronzo.

latura, debole e rozza, mostra nel Savin un banale imitatore della maniera lombardesca.

Nella *Tomba del Cardinale Zen*, attribuita al Savin (figg. 312-313), i putti con lo stemma, di modellato fiacco e incerto, han fronti e guance gonfi e vacui, come insufflati, lineamenti sproporzionati all'ovale adiposo, lungo mento, occhi tagliati a fior di pelle; e le figure di donna terminate a grottesca, tra fogliami e uccelli, sono informi, opere d'artista maldestro. Anche le cariatidi, derivate da un bel modello d'origine donatelliana degnamente tradotto in alcune fi-

gure sulla faccia del monumento verso la piazza, mostrano, sulla faccia opposta, la povertà di Paolo Savin nel modellato duro e restìo e nel contorno rozzamente arcaistico dei lineamenti, nel grossolano attacco delle mani ai polsi, delle teste ai colli, come in certi occhi sonnacchiosi, in certi nasuti profili. Evidentemente, le caria-

Fig. 312 — Venezia, Basilica di S. Marco.
Paolo Savin e Antonio Leopardi (?): *Tomba del Card. Zen* verso la piazza.
(Fot. Fiorentini).

tidi non appartengono tutte allo stesso scultore: quelle verso le finestre su piazza San Marco son più agili, più leggiere, con drappi sventolanti, forse opera di Alessandro Leopardi; le altre della parete verso il Battistero son goffe con larghe facce dai lineamenti inerti, mani tozze, vesti a pieghe legnose, colli enormi e corti, braccia come stecchiti bastoncelli. Vien meno, ad esse, anche la sinuosità dei contorni che alleggerisce le altre e le stacca dal fondo.

Nel cassone su cui posa la statua del Cardinale e nel ferreo sostegno di guanciali sorretti da zampe leonine è invece una cruda

energia ispirata da un modello funebre d'Antonio Rizzo, oggi distrutto. Anche il contorno sinuoso dell'ampia massa del defunto, tesa sotto il piviale adorno di spinosi ricami, non manca di funebre grandezza, sebbene il modellato della figura sia informe, materiale la stampa dei ricami, disfatta la stoffa nel ricadere sul cassone mor-

Fig. 313 — Venezia, Basilica di S. Marco
Paolo Savin: *Tomba del Card. Zen* verso il Battistero.
(Fot. Fiorentini).

tuario. Potente, quasi truce, pur nella fatica dei tratti, è il volto infossato da ombre. Anche i piedi sono soprelevati da un guanciale: e quel doppio supporto infonde alla gran massa corporea, con le mani in croce, un'ampia altalena di curve.

Il corpo giace sopra una barella con zampe leonine sovrapposta al sarcofago; e le pieghe del piviale e della coperta scendono dalla barella al piano della tomba. Il rozzo, grossolano « intajador », che anche qui forma le pieghe come nel legno, ha trovato, per virtù del sublime modello, un'espressione di ruvida grandezza.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

12.

GIOVANNI E ANTONIO MINELLI

GIOVANNI MINELLI

1460, circa — Nasce in Padova da Maestro Antonio.

1480, circa — Compie la tavola in marmo con i *Ss. Giovanni e Francesco* (proprietà Acton).

1481 — Fa una statua d'*Apostolo* per l'altare Polcastro agli Eremitani.

1483 — Lavora probabilmente alla *Pietà* per Sant'Agostino e al sepolcro di Maria di Patra.

1484, 17 novembre — Contratto per le statue e il rivestimento in marmo nel vestibolo del Santo a Padova.

1490, 16 dicembre — Fa due statue di terra per il palazzo arcivescovile, e riceve L. 236 e soldi 3 (oggi al Museo Civico). In questo stesso tempo compie per l'arcivescovado un portale marmoreo e la statuetta di *S. Caterina,* che era presso il Sig. Beckerath a Berlino.

1493, 13 ottobre — Lavora alla Cappella di Francesco da Romano in San Giovanni Battista a Bassano, e probabilmente al gruppo del *Battesimo di Cristo* nella stessa chiesa. Poco più tardi scolpisce le statue dei *Ss. Agostino e Monica* nella raccolta von Beckerath.

1495 — Lavora, per l'altare di San Nicola da Tolentino, le statue dei *Ss. Filippo e Giacomo.*

1499 — Riceve commissione per la scala al Santo, e, secondo il Fabriczy, in questo tempo forse attende alla statuetta della *Vergine* nella sagrestia di Santa Giustina.

1500 — Riceve 30 ducati per la « vera del pozzo de la corte del vescovo » (opera perduta).

1500, 21 giugno — Contratto per la costruzione della cappella di Sant'Antonio.

1500-1502 — Eseguisce con l'aiuto del figlio Antonio ornamenti per detta cappella.

1503, 27 luglio — Chiede di poter innalzare un pilastro per la sua casa, da erigere in via San Luca.

1503-1505 — Lavora con suo figlio, per la cappella di Sant'Antonio, profeti e putti.

1505 — Fa per la cappella di San Felice al Santo, insieme con Francesco di Cola, l'arco d'altare e statue di Santi.

1511 — Riceve pagamenti per alcuni putti, tre profeti e quattro busti d'Evangelisti, eseguiti per la cappella del Santo.

1512-13 — Lavora alcune rosette per le finestre, nelle volte.

1513, 8 aprile — Riceve 90 ducati per la statua di *Santa Giustina*, nella facciata della cappella del Santo.

1514 — Riceve 80 lire per un fregio con i *sacrifizi di Caino e Abele*, nei sottarchi delle finestre.

1517-19 — Lavora a due fregi con trofei di corazze e cavalli, ricevendo L. 223 e soldi 4.

1521, 28 giugno — Lascia il posto di costruttore nella cappella di San Nicola al Santo.

1526, 27 agosto — Riceve 45 ducati per l'arme del Comune e il leone di San Marco, fatti per la loggia del Consiglio.

1527 — Fa nella chiesa di Santa Lucia una lapide con la propria epigrafe: – Joannes Minellus de Bardis vivens sibi posterisque suis posuit MDXXVII [1]

ANTONIO MINELLI

1480, circa — Nasce a Padova.

1500, circa — È aiuto al padre nei lavori del Santo.

[1] Bibliografia su Giovanni Minelli: SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, Basilea, 1560; GONZATI, *La basilica del Santo*, Padova, 1852; C. von FABRICZY, *Giovanni Minelli, ein Paduaner Bildner*, in *Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen*, 1907; A. MOSCHETTI, in *Thieme-Becker*, vol. II, 1908; L. PLANISCIG, in *Die bronzeplastiken Wien*, 1924.

1503-06 — Lavora con Lorenzo Bregno per il monumento Pesaro ai Frari.

1510-11 — Compie con Antonio da Ostiglia quindici busti di profeti per il portale maggiore di San Petronio a Bologna.

1512 — Compie il primo rilievo della cappella del Santo e comincia il quinto.

1512 — Appronta il lavoro per il sepolcro di Giovanni Calfurnio, morto nel 1503.

1516 — Riceve ancora pagamenti per i busti di S. Petronio.

1520 — Fa il contratto per i cinque rilievi ultimati dal Sansovino.

1524 — In seguito alla morte di Lorenzo Bregno, assume il compito di ultimare l'altare Trevisan in S. Maria Materdomini a Venezia.[1]

* * *

Imitatori dei Lombardo furono anche Giovanni e Antonio Minelli, padovani, scultori nella cappella del Santo. Giovanni, come può vedersi negli ornamenti d'alcune basi di colonne, e specialmente nell'allegoria della *Carità* (fig. 314), s'attiene di preferenza alle forme d'Antonio Lombardo (fig. 315), traducendone la tornita eleganza formale in un ruvido stampo; sa dare alla grottesca movimento, vitalità di contorni. Nelle tre statue in terracotta di Gesù, San Pietro e San Giovanni Evangelista, nel Museo Civico di Padova, antecedenti alla decorazione della cappella e aderenti alla tradizione padovana, la maniera del Minelli appare più striminzita, più meschina, con forme rettangolari, incassate, pieghe martellate, chiome e barbe calligraficamente arricciolate e cincischiate. Così, tra la esuberante decorazione, vediamo le statue in terracotta di due altari nella Chiesa degli Eremitani a Padova, dove la tradizione donatelliana e mantegnesca ancor s'impone a Giovanni Minelli (figg. 316-317). Notevole, nell'altare dedicato a San Bernardino, l'unità di stile che il plastico ha saputo dare alla statua, asciutta di forme nel suo rigido schema verticale, e all'architettura della nicchia che la contiene, intrecciata come di aste ferrigne.

[1] Bibliografia su Antonio di Giovanni Minelli: V. la bibliografia di Giovanni Minelli, eccettuato L. Planiscig, *Die bronzeplastiken*, Wien 1924, e con l'aggiunta di A. Gatti, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna, 1889.

Opere di piccolo artefice sono il *Battesimo di Cristo* (fig. 318) nella sagrestia di San Giovanni a Bassano, con secche immagini, stirate in lunghezza, legnose; e le statue dei *Santi Monaco e Agostino* a Budapest, smilze figure attorte a spira, le cui pieghe calligrafiche si avvicinano a quelle dei Lombardo.

Fig. 319. — Padova, Basilica del Santo.
Giovanni Minelli, formella ammonitale con la Carità.
Fot. Alinari.

Anche Antonio Minelli s'attiene agli schemi d'Antonio Lombardo nel rilievo della *Visitazione del Santo* (fig. 319), copiandone il fondo architettonico con la sola variante di una porta socchiusa, formando con figure di monaci nicchia all'immagine del Santo in

ginocchio, stampando profili di classica pretesa nel fondo, e traducendo con goffe varianti il gruppo di donna e bambino sul margine a destra (fig. 312). Ma la salda struttura architettonica di Antonio

Fig. 315 — Padova, Basilica del Santo.
Antonio Lombardo: particolare di candelabra con *Adamo ed Eva cacciati dall'Eden*.
(Fot. Alinari).

vien meno alla povera composizione, tra le immagini languenti, con bocche melense e parrucche agghindate. Tutta la cura del pittore è appunto nell'adornare le sue comparse di vesti a pieghe calligrafiche, di chiome e di barbe a ciocche sinuose, marcate da sottosquadri.

Fig. 316 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Giovanni Minelli: Altare in terracotta. (Fot. Anderson).

Fig. 317 — Padova, Chiesa degli Eremitani. Giovanni Minelli: Altare in terracotta. (Fot. Anderson).

Fig. 318. — Bassano. Chiesa di S. Giovanni. Giovanni Minelli. *Battesimo di Cristo.* (Fot. Alinari)

Fig. 329 — Padova, Basilica del Santo. Antonio Minelli: *Il Santo cede l'abito del Monaco Osservante.* (Fot. Alinari).

Fig. 320 — Padova, Basilica del Santo. Antonio Minelli e Sansovino: *Il Santo rende la vita a un bimbo annegato.* (Fot. Alinari).

Lo stesso fondo si rivede nel *Miracolo della resurrezione di un bimbo annegato* (fig. 320), rilievo finito dal Sansovino, ove riappare, specialmente nel volto del Santo, il dolciastro sentimentalismo di Antonio Minelli, e nella testa del vecchio con la rete la deficienza del modellatore, che non sa valersi dello scorcio a rendere la curva del volto rincagnato, chino a guardar il putto giacente. Il gruppo delle donne, più scultorio, più staccato dal fondo, con lineamenti più marcati, è certo traduzione di un modello del Sansovino, non opera di mano del grande scultore, come può vedersi da certi grossolani errori di proporzione e di struttura. Ma anche qui la goffa immagine di dama con sbuffante acconciatura di velo, come stampata sopra un pilastro del fondo architettonico, rientra negli schemi del Minelli. La mano di Jacopo, che, secondo i documenti, finì il disgraziato rilievo, può vedersi soltanto nel bel nudo guizzante del putto in braccio a una delle donne, e forse anche nella vigorosa figura del monaco a sinistra, con il libro trattenuto dalle mani incrociate.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

13.

GIOVANNI DENTONE, detto ZUAN DA MILANO e PAOLO STELLA

GIOVANNI DENTONE

1542 — Compie per la cappella del Santo a Padova un rilievo con il *Miracolo della donna ferita dal marito e risanata dal Santo.* [1]

PAOLO STELLA

1529 — Terminò a Padova il bassorilievo di *Giovanni Mosca* (il miracolo del bicchiere). [2]

* * *

Altro imitatore dei Lombardo nella cappella del Santo è il Dentone, che nel 1524 eseguì il rilievo raffigurante il *Miracolo della donna ferita dal marito geloso e risanata dal Santo* (fig. 321), rilievo finito dallo Stella. Vi si distinguono chiaramente due mani, l'una di un seguace dei Lombardo, mimo convenzionale e stento, povero modellatore di figure inscritte entro schemi rettangolari, vestite di stoffe a pieghe calligrafiche, meticolosamente delineate, quali si vedono nel gruppo di donne a sinistra, nel vecchio che trattiene la mano del marito geloso, e nell'altro che lo afferra per la cintura, mentre il fanciullone paffuto e le figure attorno alla donna sono opera di maestro più svolto, ricercatore d'effetti di movimento, non senza qualche affinità con l'arte del Mosca.

---

[1] Bibliografia: Petrucci, *Biografia di artisti padovani*, 1858; Gonzati, *La basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1852; Burckardt, *Der Cicerone*, 1910; C. von Fabriczy, in *Zeischr. für Bild. Kst.*, 1888 (XXIII), p. 1081.

[2] Bibliografia: Anonimo Morelliano.....; De Boni, *Biografia degli artisti*, 1840; Gonzati, *La basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1852, I, 169; Vasari, *Le vite*, a cura di P. Pecchiai, III, p. 700, Milano, 1930; L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, pp. 226, 260-62; W. Bode, *Bronzenstatuetten*, 1930.

Fig. 321 — Padova. Basilica del Santo. Gio. Dentone: *Il Santo risana una donna ferita per gelosia dal marito*. (Fot. Alinari).

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

14.

VENTURINO FANTONI e i figli GIOVANNI, BERNARDINO e GIACOMO - BARTOLOMEO BERGAMASCO

VENTURINO FANTONI

1517-1521 — Erige l'altar maggiore di San Rocco a Venezia, con i figli Giovanni, Bernardo e Giacomo e con l'aiuto del Mosca per le statue.

1524, 24 aprile — Riceve un pagamento per l'opera di San Rocco.

1524, 29 luglio — Fa testamento, e probabilmente muore poco dopo.[1]

GIACOMO FANTONI

1504 — Nasce a Venezia, da Venturino.

1520-21 — Lavora col padre e con i fratelli Giovanni e Bernardo per l'altare della chiesa di San Rocco.

1530 — Al seguito del Sansovino, lavora in S. Salvatore e fa per Santa Croce alla Giudecca una *statua di Cristo*, ora all'Accademia (fig. 323).

1532 — Attende alla decorazione della scuola di S. Rocco.

1536 — Attende alla decorazione della cappella della Concezione in San Mercuriale a Forlì.

1538-40 — Lavora all'altar maggiore della Madonna di Galliera a Bologna, per cui il Sansovino aveva dato i disegni.

1540 — Muore in Bologna.[2]

---

[1] Bibliografia: PAOLETTI, *Architettura e scultura del Rinascimento a Venezia*, 1893, II, 124-125, 281; SELVATICO, *Architettura e scultura in Venezia*, 1847, p. 171; LAMO, *Graticola di Bologna* (1560), 1844, p. 42; E. CONDIO, in *Thieme und Becker*, vol. XI, 1915.

[2] Bibliografia: VASARI-MILANESI, *Le Vite*, VII, 510; ANONIMO MORELLIANO,

Fig. 322 — Venezia, Chiesa di S. Rocco.
Venturino Fantoni con i figli Giovanni e Bernardino, Bartolomeo Bergamasco e il Mosca:
Altar maggiore. (Fot. Fiorentini).

* * *

Con i seguaci dei Lombardo lavora in Venezia, nella prima metà del Cinquecento, Venturino Fantoni, che con l'aiuto di Giovanni, Bernardino e Giacomo, suoi figli, di Bartolomeo Bergamasco e

Fig. 323 — Venezia, R. Galleria d'Arte.
Giacomo Fantoni: *Il Redentore.*
(Fot. Fiorentini).

ed. Frizzoni, 1884, p. 18; PAOLETTI, *Arch. e scult. in Venezia*, 1893, II, 125, 281, 290; GONZATI, *La basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1882, I, p. 162; BURCKHARDT, *Der Cicerone*; MALAGUZZI-VALERI, *La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna.*

Fig. 324 — Venezia, Chiesa dei Ss. Gio. e Paolo.
Bartolomeo Bergamasco: Altare in marmo.
(Fot. Alinari)

del Mosca, compose l'altar maggiore di San Rocco (fig. 322), notevole per la bella policromia ottenuta con marmi preziosi e con il fondo oro vecchio delle nicchie sgusciate nei fianchi dell'edicola. S'attiene alla maniera dei Lombardo, tanto nell'architettura dell'altare quanto nelle statue, come può vedersi nelle figure dell'Annunciata e dell'angiolo ai lati del timpano e nell'Eterno in gloria sul vertice di esso.[1]

Imitatore dei Lombardo a Venezia fu anche Bartolomeo Bergamasco, che, per una pala d'altare marmorea nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 324), opera di maestro lombardo non dimentico della tradizione omodeesca, scolpì la bella statua di Santa Maddalena, memore dei tipi di Tullio Lombardo nel volto con bocca schiusa e occhi largamente aperti, ma pienamente cinquecentesca per maestà di forme ampliate dai panneggi e per volume arioso di chiome. Il Bergamasco è influito, in quest'opera del 1524, dai modi di Tullio, ma più di lui libero, più di lui animato da ricerca d'effetti grandiosi nell'opulenza delle forme e nella decorativa scioltezza del panneggio. La Santa Barbara di Palma Vecchio piuttosto che qualche frigida scultura di Tullio sembra il modello che ha dato vita a questa nobile immagine.

[1] Di Giacomo Fantoni si conosce la statua del Redentore, nella R. Galleria di Venezia (fig. 323), angusta di proporzioni, debole di struttura, atona di espressione.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

15.

ZUAN MARIA PADOVANO, detto IL MOSCA

Attivo intorno al 1515-1530 a Padova e Venezia, poi a Cracovia, Praga e Dresda.

1520 — Lavora nella cappella del Santo a Padova.

1522 — Compie una *statua della Vergine.*

1525 — Monumento funebre di G. B. Bonzi nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia.

1532 — Compie la *medaglia di Sigismondo I, re di Polonia*, e segna e data anche l'altra d'Isabella, sorella del re.

1537-45 — Lavora con Paolo Stella nel castello del Belvedere a Praga.

1535 — Si trova a lavorare al castello imperiale di Dresda.[1]

* * *

All'arte dei Lombardo s'avvicina anche Zuan Maria Padovano, detto il Mosca, autore, con l'aiuto di Paolo Stella, nella chiesa del Santo a Padova, del rilievo raffigurante il *Miracolo del bicchiere*

---

[1] Bibliografia: SCARDEONIUS, *De Antiquitatibus Urbis Patavii*, Basilea, 1560; SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima*, 1581, p. 49-71; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture e architetture di Padova*, 1795; MORELLI, *Notizie d'opere di disegno*, Bassano, 1800; G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, 1815; L. CICOGNARA, *Storia della scultura veneziana*, 1816; E. RACZINSKI, *Le médailleur de Bologna*, Breslau, 1838; B. GONZATI, *La basilica di Sant'Antonio di Padova*, 1854; N. PIETRUCCI, *Biografie di artisti padovani*, 1858; P. SELVATICO, *Guida di Padova*, 1869; E. PIOT, in *Gaz. des B. Arts*, 1878, II, 592; W. BODE, in *Revue archéolog.*, 1879, p. 10; FRIZZONI, *Notizie d'opere di disegno*, Bologna, 1884; ODRZYWOLSKI, *Die Renaissance in Polen*, Wien, 1899; P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinasc. a Venezia*, 1893; A. VENTURI, *Le Gallerie nazionali italiane*, 1896 (II); O. POLLAK, *Studien z. Geschichte d. Arckitektur Prags*, in *Jahrb. d. Kstsamml. des A. H. Kaiserhauses*; A. E. BRINKMANN, *Barock Sculptur*, 1913; LORENZETTI (G.), *Venezia e il suo estuario*, Milano; PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921; A. VENTURI, *L'Arte*, 1930, p. 265.

(fig. 325), ove si rivedono i tipi di Tullio, le adorne capigliature a traforo, le piegoline affilate, calligrafiche, legate alle forme, i classici costumi, i fondi a stiacciato; ma le figure in primo piano si arrotondano, gli scuri s'addensano, le pieghe, pur graficamente delineate, ora fluiscono impetuose, ora si spezzano ad angolo acuto, seguendo la violenza del gesto. Dove il Mosca riesce meglio a esprimere plastica energia è nell'immagine della donna che s'annicchia al margine sinistro della scena, guatando paurosa: forma schematica tutta tensione nel volto a ferrei contorni, tutta raccolta nell'ansia del miracolo. Del resto, il rilievo del Santo è, per il maestro padovano, come per Antonio Lombardo, opera inferiore, scarsa di carattere.

A Padova, il Mosca lavorò anche di scultura, per quel gioiello architettonico che è la loggia Cornaro (fig. 326), movendo, nei pennacchi dell'arcata mediana, le Vittorie ai sinuosi contorni suoi proprii, e traendo dai panneggi, specialmente di quella a destra, ricchezza d'effetti ornamentali; fece anche le belle maschere a chiave degli archi, tipiche per la pastosa morbidezza. Eseguì inoltre le armoniose statue entro le nicchie della palazzina, di soavissima fattura nell'atteggiamento curvilineo.

A Venezia, per l'altar maggiore della chiesa di San Rocco, opera di Venturino Fantoni, bergamasco, e dei suoi figli, Giovanni, Bernardino e Giacomo, scolpì la bella statua di *San Sebastiano* (fig. 327), che fuoresce dalla conca della nicchia belliniana, svincolandosi dagli schemi lombardeschi per seguire il ritmo melodico di una posa tortile, adatta a infonder al marmo fluidità e leggerezza. Morbido è il modellato, come di vera carne; il volto doloroso, incoronato dalla capigliatura fremente, che ne segue il moto, piega verso l'omero sinistro, indietreggiando a contrapposto di esso, che in avanti s'appunta; nel tortile atteggiamento la figura s'affusa, come tornita entro i contorni di una mandorla ideale. Il busto piega affranto; tutta la bella immagine si abbandona all'onda del dolore.

Opera del Mosca è anche il *San Pantaleone*, nella nicchia a riscontro, con la testa lombardesca ornata di riccioli e con manto a pieghe ancor lineate e appuntite: tiene il libro come un trovadore il liuto, e reclina, in posa romantica, il capo sull'omero, guardando il cielo. Nella statua di San Francesco, la morbidezza del volto e delle mani ci lascia scorgere un intervento del Mosca, nonostante

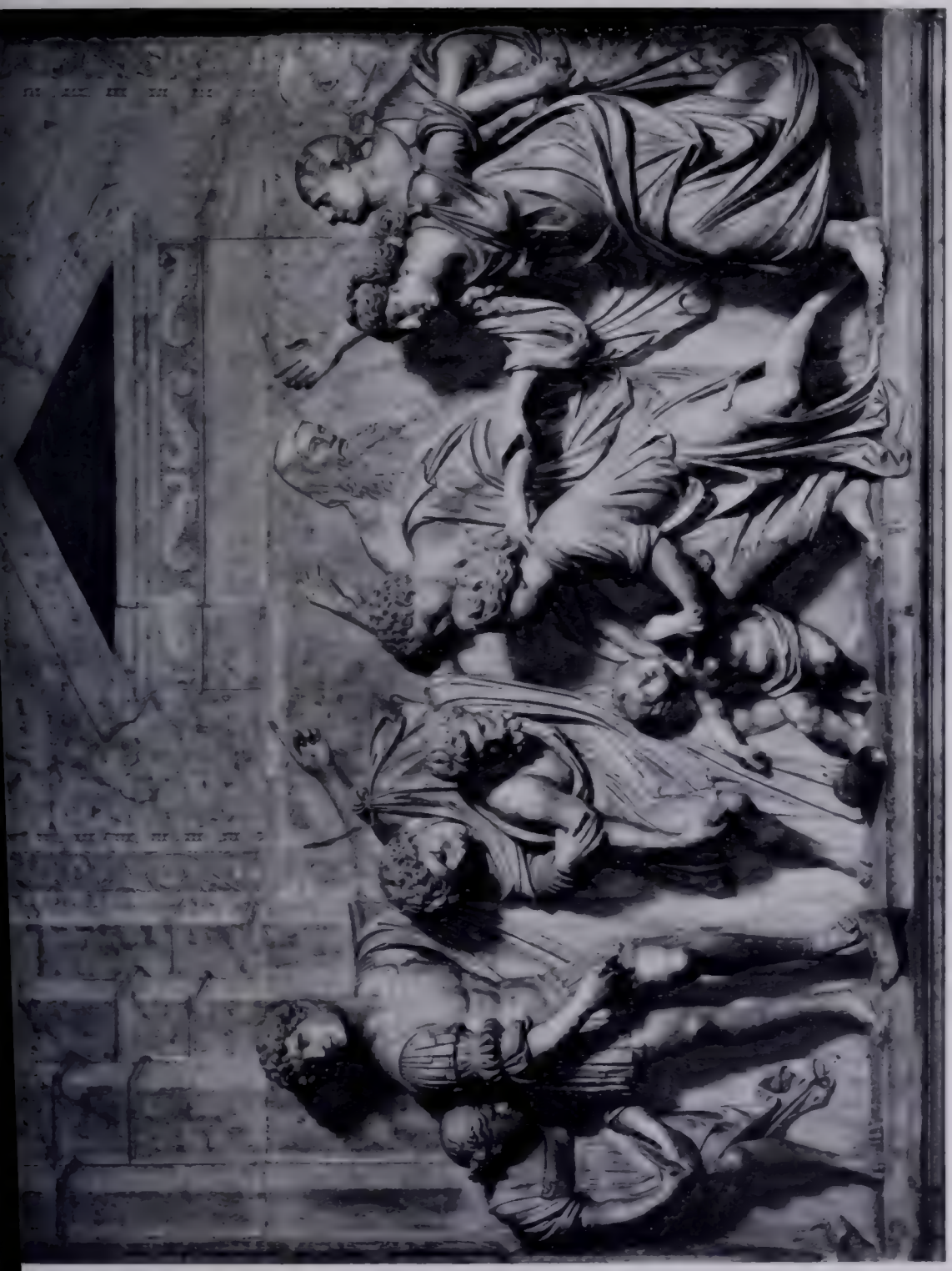


Fig. 325. — Padova, Chiesa del Santo. Zuan Maria Padovan e Paolo Stella: *Miracolo del Santo e conversione dell'eretico Mardono.*
(Fot. Alinari).

le forme irrigidite e quadrate. Riappaiono, nella statua di San Rocco, i ritmi del Padovano, ma i lineamenti più marcati, le pieghe spezzate e divise da solchi addentrati, rivelano la traduzione per mano di un aiuto della famiglia Fantoni. Nel Santo con un ginocchio sollevato

Fig. 326 — Padova, Loggia Giustiniani.
Zuan Maria Padovan: Sculture del piano superiore.
(Fot. Fiorentini).

non è più traccia dell'intervento del Mosca, ed è scultura fiacca, insignificante.

Più aderente alle forme dei Lombardo era il Padovano nello scolpire la statuetta marmorea del *Battista*, in un altare della chiesa di Santo Stefano (fig. 329). Manca, a questa immagine, la morbidezza tipica di altre opere dello scultore, come quel suo disfarsi e gonfiarsi quasi vaporoso di drappi; e tuttavia lo si riconosce nella cornice suntuosa formata al volto dalle ciocche di una densa capigliatura, nel ritmo abbandonato della posa, nelle pieghe, profilate alla maniera lombardesca, ma più mosse, più spezzate che nei Lombardo, simili a quelle del rilievo di Zuan Maria al Santo. Solo in un

Fig. 327 — Venezia, Chiesa di S. Rocco. Il Mosca e suoi collaboratori: Statue nell'altare del Santo. (Fot. Fiorentini).

Fig. 328 — Venezia, Chiesa di S. Rocco.
Maestro della famiglia Fantoni, su disegno del Mosca: *San Rocco.*
(Fot. Fiorentini).

particolare, nel lembo di manto ripiegato sulla spalla, il panneggio riflette i caratteri tipici del Mosca nella sua artistica pienezza, in quello sciogliersi delle pieghe come di molle pasta. La statuina non

Fig. 329 — Venezia, Chiesa di Santo Stefano.
Zuan Maria Padovan: *San Gio. Battista.*
(Fot. Böhm).

è resa del tutto gradevole dalla sua posa retorica e pretensiosa, ma è finemente modellata; forte la struttura della mano che tiene la coppa, elegante il piedistallo con la sagoma svasata.

Tipica scultura del Mosca nel momento in cui lavorava a Padova,

spettabile al neoclassicismo del Lombardo, è il rilievo della Ca' d'Oro raffigurante Flora, meglio di Venere (fig. 390), ove il modello formale pompeiano d'Antonio, e i lineamenti lucidi, la bocca mobile e schiusa delle figure di Tullio, si uniscono al modo suo personale di dar al nudo soffice e vario rotondità, all'atteggiamento tortile, serpentinato abbandonato. Le qualità pittoriche della modellazione tenera

Fig. 390 — Venezia, Ca' d'Oro.
Dama Nuda Pompeiana (Venere, maggio di Aprile).
Fot. Alinari.

e serena si accompagnano a una sfumata morbidezza della pelle e dei pannegiati leggeri, disposti a svelare il nudo, a lasciar libera la gamba, a coprire il tronco su cui siede l'eroina.

Le doti migliori del Mosca meglio risaltano nel rilievo del Giudizio di Salomone al Louvre (fig. 391), dove, non irretito, come al Santo, entro gli schemi tradizionali da Tullio Lombardo, egli spiega una spontanea verve di tradizione nella disposizione delle figure, ispirate ai modelli di Tullio, ma plasmate con speciale morbidezza e vaporosità. Il modellato è precisa con linguaggio estremo gli elementi

bili rilievi, i tenui scavi, i nitidi profili di un'architettura a semplici riquadri, purissima. Tale senso armonico della composizione riappare nella Lucrezia della raccolta di B. Oppenheim a Berlino, mirabile

Fig. 331 — Parigi, Museo del Louvre. Zuan Maria Padovan: *Giudizio di Salomone.* (Fot. degli Archives photographiques).

nel raccordo tra l'arco spezzato di un portale e la figurina morbidissima. È questo uno degli esempi più caratteristici dello stile del Mosca per il modellato soffice all'estremo, così lieve nelle ondulazioni del rilievo da gareggiare con la voluttuosa tenerezza d'impasto dei veneti pittori e da presagire, nella interpretazione delle carni sfiorate da molli ombre, il più pittorico Seicento.

Altri esempi notevoli della plastica del Mosca, benchè inferiori a questi, sono il Muzio Scevola del Museo Nazionale di Firenze e il rilievo raffigurante *Antonio e Cleopatra*, noto per due riproduzioni, nella raccolta Cook a Richmond e nella raccolta Lieben a Vienna; anche più notevoli, paragonabili anzi alle massime creazioni del Padovano, le due tavolette bronzee nella raccolta Donà delle Rose.

Fig. [illegible] — Venezia. Coll. Donà delle Rose. Zuan Maria Padovan. *Faunessa*. (Fot. Fiorentini).

Fig. [illegible] — Venezia. Coll. Donà delle Rose. Zuan Maria Padovan. *Donna incisa a un rogo*. (Fot. Fiorentini).

con figure allegoriche, una di faunessa (fig. [illegible]), raggomitolata in posa d'insuperabile levità e morbidezza, in accordo melodico di contorni curvilinei con l'arbuscello d'alloro, i nastri volanti dell'acconciatura, le ali uncinate del drago. Tutto è eseguito con facilità sorprendente, come per ischerzo, il corpo quasi soffiato nel vuoto con la sua molle e vaporosa rotondità, il mosso contorno decorativo dell'albero, degli strumenti musicali, del drago e della volante acconciatura. Squisita d'eleganza è l'altra figurina bronzea di donna accanto al rogo (fig. [illegible]) per la grazia decorativa della posa e di un panneggio che disegna la forma nelle sue belle curve di anfora, senza

inquadrarsi a l'essa, ma anzi arricchendola di vita pittorica con le pieghe mosse e armoniose.

Prima di lavorare a Padova, il Mosca aveva già lavorato in Ve-

Fig. [illegible] — Venezia, S. M. Gloriosa de' Frari.
Zuan Maria Padovano (Mosca) [illegible].
Fot. Fiorentini.

nezia, come può vedersi nel monumento pensile in Santa Maria de' Frari al veronese Benedetto Brugnoli, morto nel 1505 (fig. [illegible]) riconoscibile come opera del Padovano per affinità con il monumento al Senatore Bonzi in Santa Maria de' Frari. In pietra grigia, la tomba Brugnoli, con le superfici tese e le cornici sottili come di legno, in-

taglio, è appena avvivata dall'ornamento policromo di tondetti scuri e di orli dorati. Caratteristici del Mosca son la forma del peduccio, il motivo dei libri disposti nell'ordine geometrico degli altri entro gli armadi nella tomba di Alvise Trevisan ai Santi Giovanni e Paolo, le volute a baffi sotto il sarcofago e sul coperchio di esso, e certe spezzature capricciose, come, nel monumento Bonzi, quelle del timpano. L'insieme appare troppo elaborato, troppo spezzato, in lombardesca connessione di pilastrini, specchietti, mensole e tondi; ma vi si ammira la sottigliezza stragrande, la tersità delle superfici distese. Ha qui un tipico esempio lo stile forbito del Mosca, che nel sottarco della lunetta ricorre a un effetto musivo simile all'altro delle nicchie per statue nell'altare di Venturino Fantoni, in San Rocco. Forte è la testa del defunto, entro un medaglione a fondo scuro, scarnita, angolosa.

Simile a questo, ma arricchito da colonne e da nicchie a leggiero scavo con statue di Virtù, è il monumento pensile, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, al Senatore G. B. Bonzi, morto nel 1518 (fig. 335). Sul peduccio piatto, poggia lo specchio di marmo giallognolo con l'iscrizione, fiancheggiato da triangoli curvilinei di finto serpentino con tondi di finto porfido, di colore basso e armonioso. Ampie e poco profonde si aprono, nel basamento, quattro nicchie per le Virtù, di un grigio violaceo con catino gialletto e colonnette grigie; e nell'arcosolio, adorno di tondi lombardeschi di finto porfido e serpentino, la cassa funebre si disegna con nitore quasi brunelleschiano nella sua divisione a specchi di finto porfido al centro, di finto serpentino ai lati. Dal timpano suddiviso al modo lombardesco, s'innalza una figurina allegorica in atto di danza. È un'architettura ingegnosa, tornita, elegante, con specchi di marmo colorato, rossi e verdi, per ottenere l'effetto romano del serpentino e del porfido. Il disegno ama le curve, come può vedersi nel peduccio, ove le foglie si tendono nastriformi, e nei due frammenti di cerchio tangente che si disegnano sotto il peduccio. Curvilineo è anche il timpano.

In tutto il monumento è un'arte di fine armonista della linea e del colore, che ama la sobrietà di una soffocata policromia, come le pose riecheggianti delle statue, le due mediane erette in atteggiamento ampolloso, le due laterali a contorni curvilinei. Tipici del

Fig. 335 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo.
Zuan Maria Padovan: *Mausoleo del Senatore G. B. Bonzi.*
(Fot. Alinari).

Mosca sono i genietti portascudi, con gli atteggiamenti a palla, la tenerezza delle forme grassocce, la spiritosa grazia del gesto, e la statua del defunto, modellata con fluidità pittorica personalissima nel cader floscio dei panni rigonfi.

Più alta espressione d'arte nella semplificata struttura degli elementi architettonici e nella ideale umanità dell'immagine è la tomba di *Melchiorre Trevisan* (fig. 336), sottostante a questa. Ve-

Fig. 336 — Venezia, Ss. Gio. e Paolo. Zuan Maria Padovan: *Mausoleo Trevisan.* (Fot. Böhm).

diamo in essa il capolavoro del Mosca, e anche una delle più perfette opere di scultura del Cinquecento veneziano. Due arcate cieche si disegnano sotto il monumento del Bonzi, fiancheggiate, su pilastri, dalle statue di San Pietro Martire e di San Tommaso d'Aquino, attribuite ad Antonio Lombardo con l'aiuto del milanese Paolo Stella, mentre la seconda, nel ritmo abbandonato della figura come nella pastosa fluidità delle pieghe, lascia scorgere l'intervento dello stesso Mosca.

Entro una di queste arcate s'apre la stanza funebre con alta trabeazione a multiple nitide cornici, e nella parete s'affondan tre specchi rettangolari, con libri ai lati, in ordine geometrico, quasi entro aperti armadi; nel mezzo è un genietto funebre, poggiato alla

face riversa. Semplice, su quella base a semplici riquadrature di spazi, di perfetto stile geometrico, è il sarcofago degno di un Bramantino nella nudità plastica della forma svasata, semplici i cuscini nel loro volume compatto e serrato, distesa la statua del defunto, con il fantastico allungamento e la rigidezza di tronco d'albero, di cui sono esempi nell'arte veneziana e tedesca del 400; caratteristico del Mosca il panneggio a lente pieghe fossili, a sgusci di conchiglia. Le pieghe

Fig. 337 — Venezia, Ss. Giov. e Paolo.
Zuan Maria Padovan: Particolare del mausoleo suddetto.
(Fot. Böhm).

molli e sbuffanti che si vedono nella statua, sommariamente sbozzata, del senatore Bonzi, in marmo grigiastro e opaca, si ripetono in questa con più contenuta fluidità, con un'espressione di nobiltà stilistica più rara. In entrambe le statue è un modellato di morbidezza pastosa, quasi creata dal pennello; ma l'onda dei panneggi, che nel monumento Bonzi straripa e dilaga, qui si consolida tra i gorghi impietriti del manto. Il colore, come sempre nell'arte del Mosca, è ad un tempo elemento costruttivo e pittorico: quasi di avorio translucido, la statua contrasta con il grigio opaco del sarcofago e della parete, come l'immobilità del tronco umano e del suo letto funebre contrasta con l'onda impietrita del panneggio. Tutto è si-

lenzio: i libri, ordinati nelle scansie, composti per l'eternità, il delizioso genietto funebre, con le sue carni morbide plasmate come di tenera sostanza pittorica, le manine compresse sopra la face riversa, il mento sulle mani, gli occhi socchiusi in una incantevole espressione di gravità compunta, curvo dall'alto l'inverosimile giogo dell'ali. I libri, nelle scansie del fondo, i prediletti compagni dell'umanista falciato nel fior dell'età, gli sono vicini nella stanza funebre, e proteggono, con il genietto dalla face riversa, la quiete che avvolge tutta la figura, il volto nobilissimo di Nazareno, non offuscato da ombre, scolpito in marmo prezioso, impresso del suggello di una sovranità ideale, che par venga diretta dal mondo giorgionesco (fig. 337). Con quest'immagine, eletta e sensuale come opera di veneto pennello, prossima al tipo stesso di Giorgione nella serena luminosità del volto, Zuan Maria Padovano, detto il Mosca, prende uno dei primi posti nell'ambiente artistico veneto del primo trentennio del Cinquecento.

III.

NEOCLASSICISMO ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO

16.

ZOUAN ZORZI, detto PIRGOTELE

1513 — Riceve commissione e compie la pila d'acqua santa del Santo a Padova.

1524 — Fa un leone di San Marco per Verona (Piazza delle Erbe), abbattuto nell'invasione francese del 1797.

1528 — Fa il busto di suo figlio Ettore, lettore di greco, morto in quell'anno (oggi perduto).

1531 — Muore. [1]

* * *

Alla tradizione artistica dei Lombardo, che dal mondo classico trasse ispirazione, s'allaccia anche Zouan Zorzi, grecamente detto Pirgotele, che nella lunetta sopra la porta della chiesa dei Miracoli a Venezia (fig. 338) compose un morbido gruppo di *Madonna e Figlio*, di una grazia schietta e tranquilla: la madre china in ascolto del vivace puttino, le cui forme cilindrate e tornite ricordano Antonio Lombardo. Da ogni proposito di classicismo rifugge la spontanea opericciola, come dall'espressione di maestà divina; sembra piuttosto s'ispiri, quest'umile Madonna, ai gruppi materni di Giambellino, traducendone l'intimità delicata in aspetti più semplici, più popolari.

Alla statuaria d'ispirazione classica s'accosta invece il Pirgotele [2]

---

[1] Bibliografia: SCARDEONIUS, *De antiquitate Urbis Patavii*, 1560, p. 220; ANONIMO MORELLIANO, *Notizie di opere del disegno*, 1800; CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1816; GONZATI, *La Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1852; P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893; L. PLANISCIG, *Venezian Bildhauer der Renaiss.*, 1921; IDEM, in *Boll. del Museo Civico di Padova*, 1925, p. 48; G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, 1926; A. VENTURI, *Pietro Lombardo e alcuni bassorilievi veneziani del '400*, in *L'Arte*, 1920, p. 191; L. P., in *Thieme Becker*, vol. XIX, Lipsia, 1933.

[2] Abbiamo potuto identificare nel Pirgotele l'autore della statua di *Santa Giustina* a Padova, in base alle indicazioni dell'Anonimo Morelliano, e a un documento, da noi tempo fa ritrovato.

Afferma l'Anonimo: « La Santa Giustina de marmo sopra la pila a mezza chiesa, fu de mano de Pirgotele ». Inoltre, in una lettera diretta a Ferrara da Placido Fo-

nello scolpire in marmo la statua di *Santa Giustina* sopra una pila della Chiesa del Santo (fig. 339). Dalla mirabile vasca a tenue scavo s'innalza, nell'armonia del classico ritmo, placida sognando, la figuretta della Santa. Sul doppio disco di base ricadon le vesti che cingono le nobili forme e ne commentano il ritmo piano e soave; sotto il braccio che tiene stretto il libro sul fianco, la tunica ricade aderente al piedistallo con grazia di campanula socchiusa. Da qual-

Fig. 338 — Venezia, S. M. dei Miracoli. Pyrgotele: Lunetta con la *Madonna e il Figlio*. (Fot. Alinari).

siasi punto di vista si guardi, la delicata statuina spiega il suo fascino d'eleganza armoniosa: di fronte, dove il manto sollevato dal libro disegna pieghe tra il fianco e la gamba inflessa al ginocchio; di lato, dove soavemente s'allenta; per il dorso, ove la grazia del busto abbandonato contrasta con le due appiombate pieghe del manto; sempre melodico è l'accordo fra il moto dei drappi e quello della figura.

---

scln al Segretario ducale P. Antonio Azzaioli, il 20 febbraio 1532, e cioè un anno dopo la morte dello scultore, si legge: «V. S. advisarà m. Ioa. come Pergotele ecc.mo sculptor ch'al S.to ha fatto molte belle statue è morto, morse questo 7 bre passato, penso esser certissimo quello che lui diceva, mi ricordo a V. S.» — Tali notizie si desumono dal FRIZZONI *Notizia d'opera di disegno pubblicata e illustrata*, Bologna, 1884. Il FRIZZONI cita il ritrovamento, da me fatto, della lettera, che è nel R. Arch. Estense.

Fig. 330 — Padova Basilica del Santo. Pyrgotele: *Santa Giustina* sulla pila d'acquasanta. (Fot. Fiorentini).

S'intravvede, in questo sognante fiore umano che reclina lieve il capo sopra una spalla come in ascolto del murmure delle acque, l'ideale classico dei Lombardo, ma trasformato da un sentimento quasi musicale che in tutto si rivela: proporzioni, gesti, cadenze, da una perfetta fusione tra gl'ideali di classica nobiltà e d'umana grazia.

La mano soffice e delicata, con lo spessore e la lucentezza delle forme date dal Pirgotele alla Madonna sul portale di Santa Maria dei Miracoli, le chiome lavorate a traforo, al modo decorativo dai Lombardo, ma gonfie d'aria e allentate sulla nuca in un nodo come fiocco lieve, il collo pieghevole, gli occhi logori, che han preso un

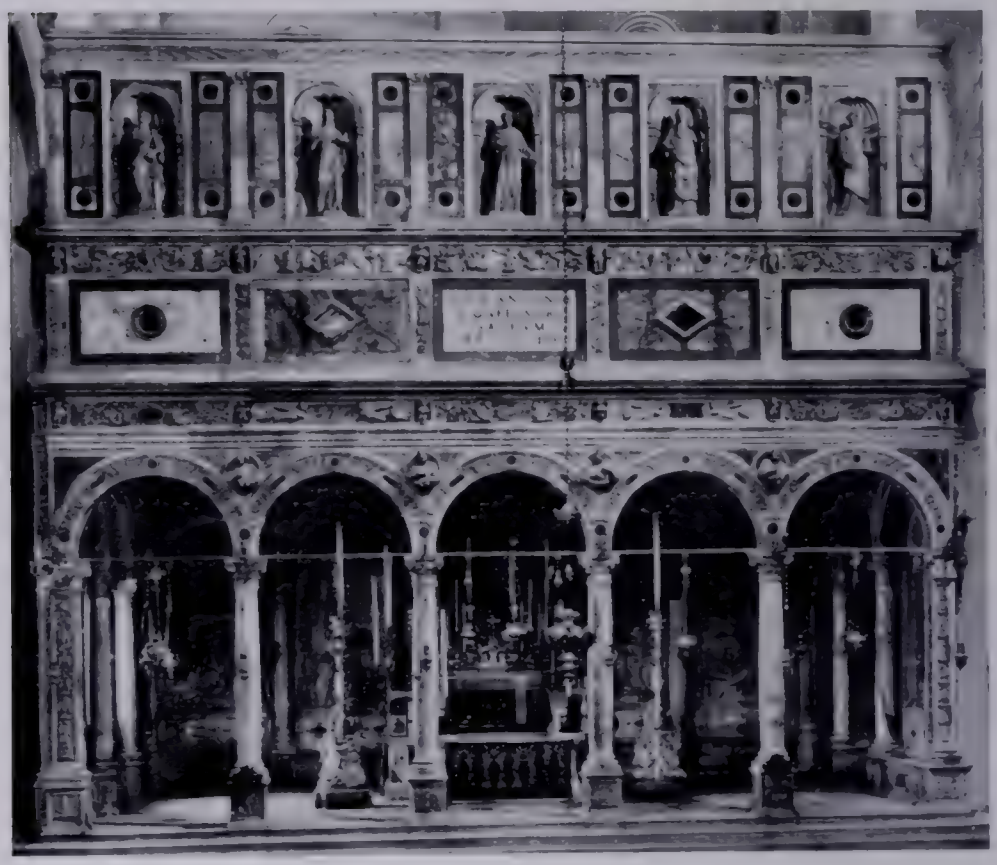


Fig. 340 — Padova, Basilica del Santo, Cappella.
Pirgotele ed altri: Frontispizio della Cappella del Santo.
(Fot. Fiorentini).

velato sguardo di ninfa sognante sull'acqua, tutto concorda con l'impressione di armonia ineffabile che desta, in chi la guardi, la statuina preziosa, dorata qua e là dal tempo.

Per essa, Zouan Zorzi detto il Pirgotele, che altre opere lasciò nella chiesa del Santo, forse nel frontispizio (fig. 340) della cappella di Sant'Antonio, ci appare un fine rappresentante del Rinascimento in Venezia nel primo trentennio del Cinquecento.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

I.

BENEDETTO DA ROVEZZANO

1474, circa — Nacque Benedetto di Bartolomeo dei Grazzini, detto da Rovezzano, scultore e architetto. Il suo luogo di nascita è Canapale, presso Pistoia. Il soprannome gli viene dal suo lungo soggiorno a Rovezzano (v. VASARI, *Le Vite* ecc., Firenze, 1879, vol. IV, pag. 529, MILANESI nota 1).

1499 — In quest'anno fece, insieme con Donato Benti, la cantoria marmorea dell'organo per la chiesa di S. Stefano a Genova, lavoro commesso da Messer Lorenzo del Fiesco, abate commendatario di quel Monastero (v. VASARI, cit., vol. IV, pag. 530, n. 2).

1502 — L'artista lavora, per ordine di Luigi XII, insieme con Donato Benti, Gerolamo Viscardo e Michele d'Auria, alla sepoltura degli antenati del re. (v. LUIGIA MARIA TOSI, *Enciclopedia Italiana*, 1930, vol. VI, pag. 615).

1505 — In quest'anno ritorna in Toscana, dopo un'assenza di parecchi anni (v. VASARI, cit., vol. IV, pag. 529, Milanesi nota 1).

1505 — Inizia con più garzoni la sepoltura di S. Giovanni Gualberto, a lui commessa dai monaci vallombrosiani della Badia di Passignano per la Chiesa di S. Trinita (v. VASARI, cit., vol. IV, pag. 533, nota 1).

1509 — Scolpisce una base per il Davide di Michelangelo, trasportato in Francia (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 615).

1512 — Gli viene allogata nella Cappella Maggiore della Chiesa del Carmine a Firenze una ricca sepoltura marmorea per Pietro Soderini (v. VASARI, cit., vol. IV, pag. 531).

1512, 28 settembre — Data dell'allogazione al Rovezzano del S. Giovanni Evangelista per S. Maria del Fiore a Firenze, « figura assai ragionevole e lavorata con buon disegno e pratica » (v. VASARI, cit., vol. IV, pag. 532, Milanesi, nota 3).

1513, 30 ottobre — La statua di S. Giovanni Evangelista, per S. Maria del Fiore, viene stimata cento fiorini (v. Deliberazione degli Operai di Santa Maria del Fiore dal 1507 al 1515; VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 532, Milanesi nota 3).

1515 — Fino a quest'anno l'artista lavorò, quasi senza interruzione, al monumento sepolcrale di S. Giovanni Gualberto, iniziato nel 1505. L'opera cadde in rovina durante l'assedio di Firenze del 1530, quando non era ancor terminata (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 615).

1524 — In quest'anno l'artista è chiamato in Inghilterra, ove si trova ad intervalli fino al 1535, e scolpisce la tomba di Enrico VIII. Dispersa nel 1646, ne rimase solo il sarcofago, che fu adattato al monumento dell'Ammiraglio Nelson, nella Chiesa di S. Paolo a Londra, e quattro candelieri nella Cattedrale di Gand (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 615).

1524 — Appena giunto in Inghilterra, Benedetto inizia il monumento al Cardinale Wolsey in Windsor, e vi lavora durante 5 anni (v. VASARI, op. cit., pag. 535, nota 3).

1543, 22 Maggio — Porta questa data il testamento di Benedetto, rogato da ser Raffaello Rovai (v. VASARI, op. cit., pag. 536).

1552 — Fa l'altare della Cappella Sernigiani in S. Trinita (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 616).

1554, circa — Probabile data della morte di Benedetto da Rovezzano (v. VASARI, op. cit., vol. IV, pag. 536, nota 1).

* * *

Un altro maestro si tenne stretto agli ideali artistici della sua giovinezza più che a quelli dei tempi nuovi: Benedetto da Rovezzano. Anch'egli fu gran pratico, famoso per la sua abilità nel lavorar le figure a forti sottosquadri, presentandole staccate dal piano di base, e cioè nel «campare il marmo spiccato», secondo un'espressione del Vasari, il quale sembra illustrarla nel descrivere lo stemma sulla porta degli Altoviti, ove Benedetto fece «il lupo scorticato e tanto spiccato a torno, che par quasi disgiunto dal corpo dell'arme; con alcuni svolazzi trasforati e così sottili, che non di pietra, ma paiono di sottilissima carta».

Gran ricamatore di superfici, Benedetto da Rovezzano nel ca-

Fig. 341 — Firenze, Museo Nazionale. Benedetto da Rovezzano: Camino. (Fot. Alinari).

mino di Palazzo Borgherini, ora nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 341), tutto conduce con la sua perizia d'intagliatore di marmi, dal cimiero elegante e svelto con i suoi svolazzi di nastri a spira e gli archi di corpi efebici e d'ali uncinate, al fregio, composto d'oggetti

guerreschi, ai fitti girali delle colonne, ai capitelli, lontani dalla toscana misura di Michelozzo in quel succedersi di foglie, conchiglie, delfinetti e putti, staccati dal fondo a forti sottosquadri che addensano ombre. La rappresentazione nel fregio dell'architrave, nonostante il gran sbracciarsi delle figure, è inespressiva, anche per il ripetersi di tipi e l'affollarsi delle insignificanti statuette.

Come ben vide il Vasari, Benedetto fu anzitutto un decoratore abilissimo, quale si presenta in questo camino, ove l'ornato minuzioso dà apparenza di trina al marmo e fa pensare all'aiuto del Sansovino nelle tombe romane di Santa Maria del Popolo. Più tardi l'ornato si affittisce e s'aggetta; si fa più pieno e più grosso.

Anche nella sua opera più delicata e più sobria, e cioè la porta della chiesa di Badia a Firenze (fig. 342), l'ornato appare meccanico. L'architettura è dell'abile tagliapietra, che sembra far tutto a stampa: ovuli, dentelli, fuseruole, il fregio con delfinetti affrontati, la coppa che s'innalza tra essi, le tre campanule che fioriscono dalla coppa e dal nodo delle code legate con nastri. Par che l'industre tagliapietra, nella porta con la terracotta di Benedetto Buglioni, tenga tutto sotto il compasso e la squadra, tutto stampi in forma regolare, precisa, tornita. Ma le filze di perline non nascondono che mal segnata è la scala dei primi tre gradi della trabeazione; nè sfugge il mediocre ripiego della tavola marmorea, che, dopo aver servito alla porta come specchio di base, va a congiungersi con la lunetta, fiancheggiata da due scudetti a sezione di vaso.

Un'architettura composta di frammenti non cementati, sconnessa, è il monumento al Gonfaloniere *Pietro Soderini* (fig. 343), esempio del peggior gusto ornamentale in Toscana.

La figura del defunto scompare: non più il sarcofago, come nel Quattrocento fiorentino, è «una gran teca adorna preparata da mani odorate di balsamo, per il corredo delle nozze dell'uomo con l'Eternità». Il cassone è nudo; nella lunetta una lunga scritta prende il posto dei Santi patroni che scortavano il defunto nel suo viaggio verso il trono di Dio. L'arte si è fatta taciturna; cede il cammino all'epigrafia, e il teschio della morte apre le sue vuote occhiaie sulle basi dei pilastri, sull'arcata fra le tibie a croce, mentre nella cornice esterna dell'arco si sgranano filze di bucrani come rosari macabri, e nelle sconnesse basi dei pilastri ghigna il teschio della morte tra

Fig. 342 — Firenze, Chiesa di Badia. Benedetto da Rovezzano: Porta.
(Fot. Alinari).

Fig. 343 — Firenze, Chiesa del Carmine.
Benedetto da Rovezzano: *Mausoleo di Pietro Soderini.*
(Fot. Alinari).

volute di vermi. Si spegne nel cimiteriale mausoleo l'inno della fede nella resurrezione, la serenità del Rinascimento, che fa sorgere, con Rossellino e Desiderio, la letizia dei fiori e la grazia dei fanciulli dalla mestizia dei sepolcri. Così Benedetto da Rovezzano, in questa tomba

e nell'altra, non meno bislacca, di Oddo Altoviti, ove un brulichio di serpi annoda due teschi tra le chimere di Desiderio e del Rossellino, contrasta, quasi in un macabro preludio di Controriforma, al-

Fig. 344 — Firenze, Chiesa dei SS. Apostoli.
Benedetto da Rovezzano: *Acquasantiera*
(Fot. Alinari).

l'atmosfera di giovinezza che avvolge tutta l'arte del Rinascimento e fa sbocciar fiori di vita dal marmo dei sepolcri.

Si studiò anche, il provetto scalpellino, di comporre i suoi ornamenti, come già Filippino Lippi in Santa Maria Novella, servendosi di oggetti sacri. In una candelabra del Museo Nazionale am-

monticchiò turiboli, candelieri, lampade, accendicandele, smoccolatoi, spegnitoi, secchielli per l'acquasanta, lucerne, sopra una catasta di codici. Non capiva che tutti quegli arredi allacciati, legati, sospesi per nastri, messi orizzontalmente od obliquamente, intrecciati a guisa di trofei, componevano un bislacco insieme decorativo: egli aveva da traforar la lampada perchè apparisse di lamina metallica, da tornire i candelieri perchè sembrassero uscire dalla bottega di un intagliatore; e insomma, per giocare nel marmo con lo scalpello, dimenticava ogni ritmo, la logica nell'unione di tanti diversi arredi. L'illogicità delle sue raccolte di motivi ornamentali si vede anche nel frammento di un'altra candelabra del Museo Nazionale, ove s'aggroppano alle fauci di un leone scudi, pennelli, astucci da occhiali, uno scudo alato con stemma vescovile, tra nastri e fiocchi e tutta una pazzesca confusione di cose. Mancò ritmo, buon senso, nel comporre le moderne grottesche, a Benedetto da Rovezzano, e anche, nel substrato architettonico delle sue decorazioni, gli mancò buon fondamento. Basti vedere l'acquasantiera nella chiesa dei Santi Apostoli, ove le sagome delle cornici, tirate col tornio, mancano di snellezza, e mal s'imposta sopra una base a piramide tronca il fusto, composto di una curiosa successione di bacinelle diritte e rovesce, d'un collo di vaso e di una teca adorna (fig. 344).

Nel 1552, e cioè sul finir della vita, il Rovezzano lavorò all'altare della cappella Sernigiani in Santa Trinita (fig. 345), denso di ornati. Lo scultore intaglia per intagliare, e tutto riempie, non comprendendo come l'effetto possa ottenersi solo per contrasto fra vuoto e pieno. E se, nei mezzi pennacchi dell'altare, i due geni con faci non s'adattano alla curva dell'arco, eccolo riempire con le ali spiegate e la tonda testa di due cherubi il vuoto rimasto, e di un altro cherubo in profilo, impostato al cadere dell'arco, far sgabello ai due fantoccetti truccati alla classica. Il senso delle proporzioni manca del tutto al pletorico decoratore: la mensoletta a chiave dell'arco appar breve e gonfia sotto la pesante trabeazione e il gran timpano; e la fascia adorna di fregi, che divide la parte scanalata della colonna da quella rivestita di fitto ricamo, è cinta in basso da un grosso collarino a intrecciature, che non corrisponde agli ovuli dell'orlo superiore, e che, appunto per il suo spessore, sembra troncar la colonna al disopra del frammento di fusto scanalato.

Fig. 345 — Firenze, Chiesa di S. Trinita. Benedetto da Rovezzano: Altare. (Fot. Alinari).

La decorazione, nel Quattrocento sobria, misurata, a pause lente, a ritmi soavi, a cadenze studiate, divien gremita, fastosa: gli ornati rivestono colonne, fregi, cornici, specchi di pilastri e di zoccoli, con soffocante abbondanza. In quel brulichio di fregi, in quell'assieparsi di rame fiorite, in quel risorgere di draghi, d'ippocampi, di sirene, si perdono la linea, il metro, il gusto. Il nitente segno del Brunellesco, la grave massa dell'Alberti, la cristallina purezza di Luciano Laurana, eran scomparsi dal mondo fiorentino, e quel tramestio d'ornati sembrava volerne distruggere il ricordo. Non seppe, Benedetto da Rovezzano, che l'abbondanza non è purezza, la pompa non è nobiltà. Coprì d'ornati le superfici marmoree, ripetè le sue decorazioni sfarzose, ove si può ammirare il particolare, l'opera preziosa dello scalpello, la diligenza dei rabeschi. Ma le superfici così ricamate non hanno più valore se non di porta-ornamenti: i vilucchi, le erbe, i fiori, le frutta, coprono il fondo, nascondono il tronco dell'arte; lo soverchiano come edera parassitaria; ne spengono la vitalità.

Quando si cimenta nella statuaria, il pomposo decoratore par cerchi nascondere sotto il groviglio pittorico dei drappi la sua povertà costruttiva. Così la statua dell'*Evangelista* nel Duomo di Firenze (fig. 346), opera tra le sue più antiche, commessa nel 1512 e compiuta avanti il 30 ottobre del '13, non dimostra valentia di costruttore, con le sue corte proporzioni, la grossa testa piantata tra le brevi spalle, le vesti cadenti, flosce. Il decoratore dispone i ricciolettì sulla testa del Santo, meccanicamente, come le spire decrescenti della barba, come la pelle delle mani aggrinzita sulle nocche. Il Vasari che, del resto, loda il camino Borgherini per la « diligenza » del decoratore, il camino e l'acquaio di Bindo Altoviti per la sottigliezza del lavoro, e la tomba di Pietro Soderini per l' « incredibile diligenza », parla della statua di *San Giovanni Apostolo* in Santa Maria del Fiore come « di figura assai ragionevole e lavorata con buon disegno e pratica ». È una lode un po' a denti stretti, e tuttavia maggiore del merito di quella scultura nel Duomo di Firenze, sotto la cupola del Brunellesco, davanti alla *Pietà* di Michelangiolo.

Nei rilievi, ad esempio in quelli dell'*Arca di San Giovanni Gualberto* (fig. 347), ora nel Museo Nazionale di Firenze, lavoro compiuto fra il 1505 e il 1515, Benedetto da Rovezzano trattò le figure come

gli ornamenti. Nella rappresentazione di un *Miracolo del Santo* (fig. 347) le immagini in primo piano sono ad altorilievo, schiacciate quelle del secondo; e lo scultore non ristà neppure dallo stamparvi calotte

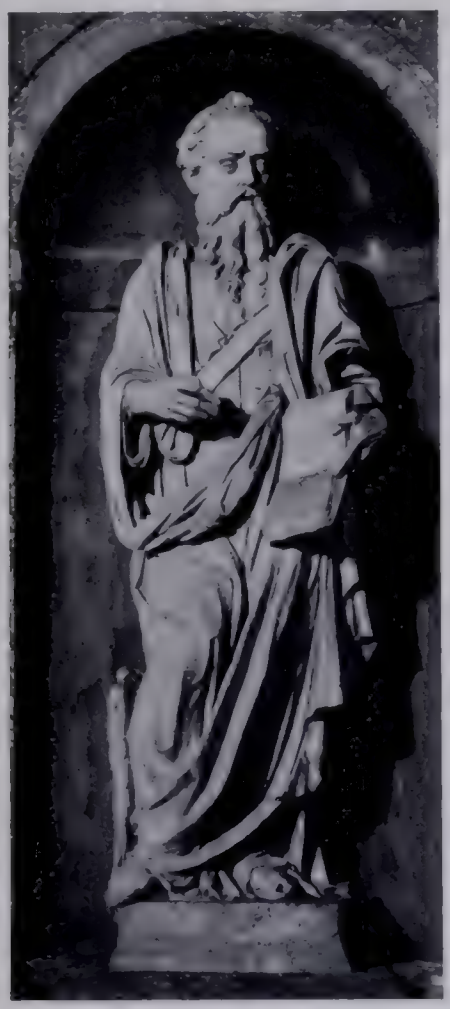


Fig. 346. — Firenze. Cattedrale.
Benedetto da Rovezzano: *S. Giovanni Evangelista.*
(Fot. Alinari).

di teste a contorno della bara di San Giovanni Gualberto. Nulla sa muovere: una figura cade sull'altra; e tutte quelle gambe, che staccano, traforate, nel basso, portano il massiccio sovrastante, non riuscendo il tagliapietra a crear distanze, a scorciar corpi, a sgropparli.

In un altro rilievo del Museo Nazionale, raffigurante *San Pietro*

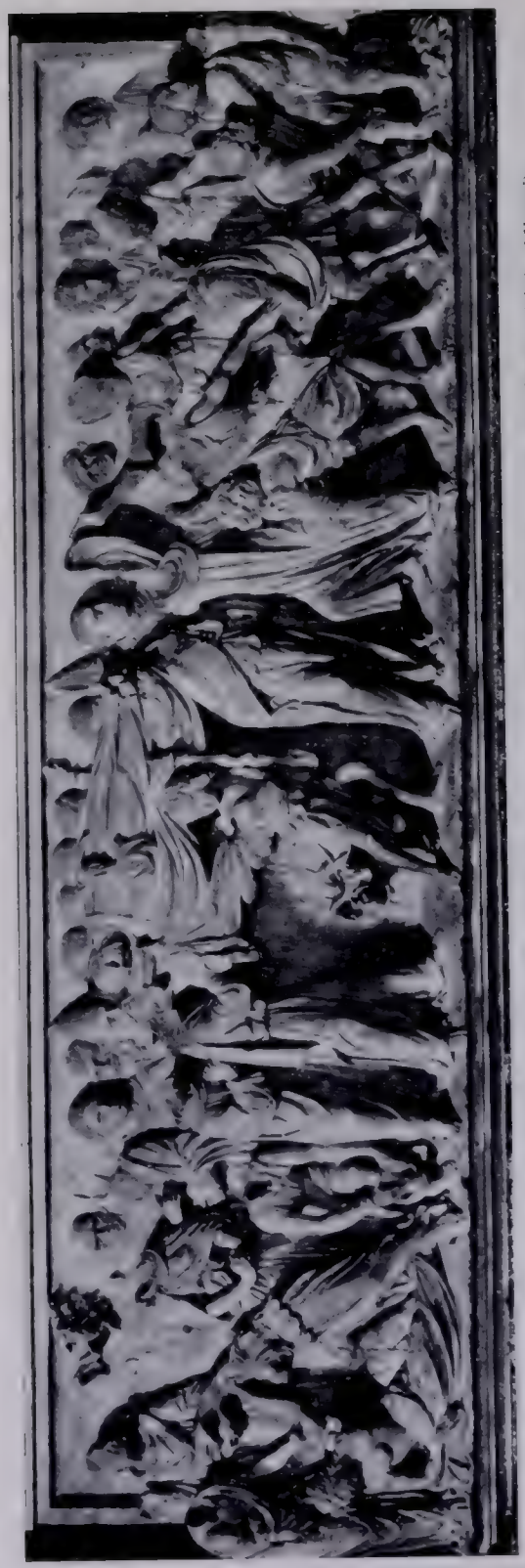


Fig. 347 — Firenze, Museo Nazionale. Benedetto da Rovezzano: *Miracolo di San Gio. Gualberto.* (Fot. Alinari).

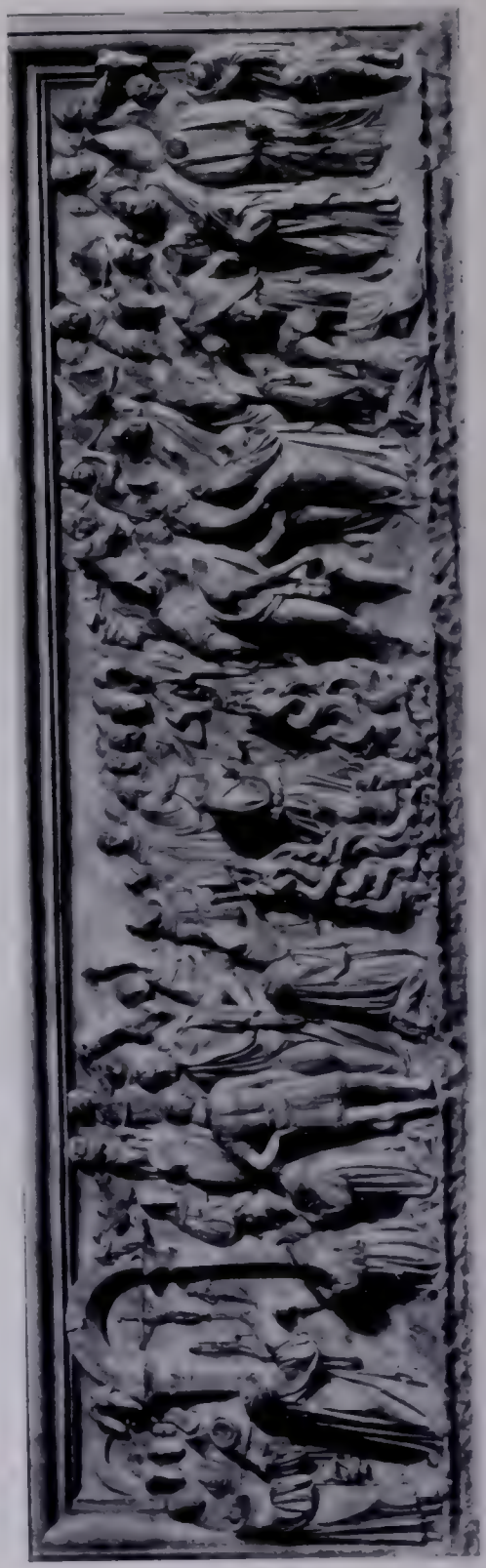


Fig. 348 — Firenze, Museo Nazionale. Benedetto da Rovezzano: *S. Pietro Igneo passa incolume tra le fiamme.* (Fot. Alinari).

Igneo che passa incolume tra le fiamme (fig. 348), Benedetto si mostra ignaro di prospettiva, allungando, stirando, sfilando le figure quanto più si allontanano, come filari di pertiche sovrapposti. Il calligrafo non sa comporre una scena; non sa costruire corpi, nè tenerli in piedi: li vede come tanti manichini senza vita. Il suo più grande sforzo è nella fiammata, dove però le lingue di fuoco formano trecce.

Fig. 349 — Firenze, Museo Nazionale.
Benedetto da Rovezzano: *Traslazione del corpo di San Gio. Gualberto.*
(Fot. Alinari).

Così nella scena della *Traslazione del corpo di San Giovanni Gualberto* (fig. 349), il tagliapietra stipa nello spazio le figure che dàn di cozzo, e par che retroceda sino al Trecento nella sua incapacità di render lo spazio, ma senza riuscire nel suo arcaismo a raggiunger l'unità di movimento, l'accordo lineare che era allora chiave della composizione. Le figure di questi rilievi sono una accanto all'altra, come per caso.

Nel rilievo della *Liberazione di un indemoniato* (fig. 350), è un gran sciorinare di drappi; e ben si scorge lo scultore più a suo agio

nello srotolar drappi sul baldacchino che nel muovere le figure di stucco. Privo d'ogni senso di gradazioni prospettiche, Benedetto, disponendo di fianco alla Vergine, anzi alquanto più lontano, più a stiacciato, la figura di San Giovanni Gualberto, raddoppia il mo-

Fig. 350 — Firenze, Museo Nazionale.
Benedetto da Rovezzano: *San Gio. Gualberto libera un indemoniato.*
(Fot. Alinari).

dulo del capo di quest'immagine in confronto a quello del capo di Maria.

Infine, vista, nei *Funebri di San Giovanni Gualberto* (fig. 351), la difficoltà di muover le figure, le volge in gran parte di fronte, qualcuna di profilo, tutte in rassegna, con le tuniche rettilinee sui fondi rettilinei. A destra e a sinistra del rilievo siedono due figurone allegoriche di donna. Non giustezza di proporzioni, non prospettiva, non costruzione; nulla si trova in questo arcaistico figurinaio. La sua mancanza di cognizioni, la sua goffaggine, la sua vacuità, si accompagnano a una baldanza, a una sicumera incredibile, tanto più dato il centro in cui egli ebbe a lavorare e gli anni in cui visse. Proprio

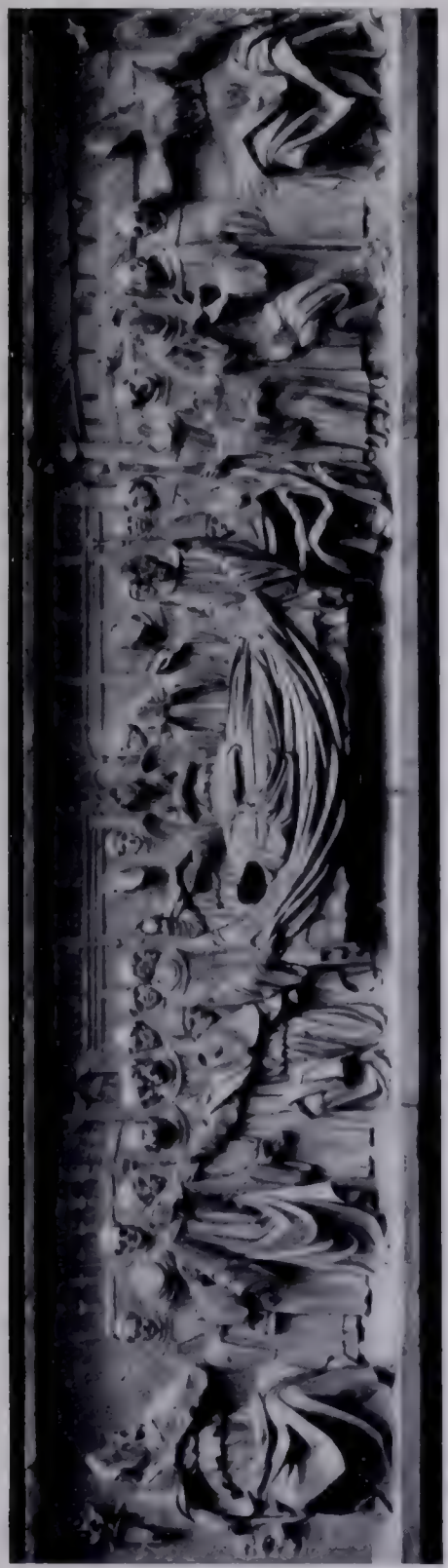


Fig. 351 — Firenze, Museo Nazionale Benedetto da Rovezzano: *Funebri di S. Gio. Gualberto.* (Fot. Alinari).

quando la gloria corona la città madre della Rinascita, ospite di Raffaello e culla di Leonardo e di Michelangiolo. Benedetto da Rovezzano fa cornici fiorite alle opere dei grandi.[1]

---

[1] Benedetto da Rovezzano fu anche in Inghilterra, ove lavorò a Windsor il monumento per il Cardinal Wolsey, continuato per Enrico VIII, disfatto e fuso nel 1646.

[illegible]

Chiesa dei SS. Apostoli: Sepolcro di Oddo Altoviti.

[illegible] per la famiglia Altoviti.

Chiesa del Carmine: Monumento funebre a Pietro Soderini.

Firenze. S. Trinita: Monumento sepolcrale a S. Giovanni Gualberto, fondatore dei Vallombrosani.

[illegible] in S. Trinita. I pilastri, le cornici, i cinque bassorilievi e la statua del Santo, nell'as-[illegible]

Londra, Abbazia di Westminster: Monumento sepolcrale di Arrigo VIII e di altri [illegible]

[illegible]

Monumento funebre degli antenati di Luigi XII, che dalla Chiesa di S. Celestino a Parigi fu trasportato a S. Denis nel 1816.

[illegible]

Museo Nazionale di Firenze: Camino in pietra eseguito per Pier Francesco Borghe-[illegible]

[illegible]

Windsor: Tomba del Card. Wolsey, poi divenuta tomba di Enrico VIII, dispersa [illegible] nella Chiesa di S. Paolo a Londra. Quattro candelieri sono nella Cattedrale di Gand.

[illegible]

Cenacolo di S. Salvi: Frammenti del monumento di S. Giovanni Gualberto in S. Tri-[illegible]

[illegible]

Wilton house, raccolta Pembroke: Bassorilievo con Niobe, Apollo e Diana, a lui at-[illegible]

Hampton Court, Collezione: Alcune terracotte a lui attribuite.

[illegible]

Chiostro di S. Salvi: Rilievo con S. Michele Arcangelo.

— S. Bernardo degli Uberti.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

2.

LORENZO MARRINA E BERNARDINO DI GIACOMO

Mentre in Firenze imperversava lo stile ornamentale rubendante e pompeso di Benedetto da Rovezzano, Lorenzo Marrina divulgava in Siena la sua arte di prodigo apparatore.

Ancora sobrio, conscio ancora della raffinata tradizione quattrocentesca senese di Francesco di Giorgio e di Neroccio di Bartolommeo, appare Lorenzo nella porticina marmorea con la scritta «divine fructus», nell'Accademia di Belle Arti a Siena (fig. 352). Ivi l'ornato filiforme, timido, esile, che incrisce sulle candelabre dei pilastri, nella trabeazione e nel timpano, sembra nascere, col suo gemmeggiare d'intaglio e la sua calligrafica finezza, dalle proporzioni stesse della porta così slanciate e fragili, così improntate di senese eleganza. Più tardi il Marrina smarrirà il senso quasi musicale che lo guida ad accompagnar lo slancio in altezza degli stipiti con lo zampillo di rarefatti fregi e a commentare il triangolo del timpano con pochi girali di fiori e foglie sotto una testina di cherubo. La melodia dell'arte senese e il suo istinto d'eleganza si sono trasmessi in questa decorazione ad arabesco tenue e prezioso, dove tutto, foglie, nastri e fiori, s'impronta alla grazia leggiera degli steli.

Nel 1517, data ultima dell'altare della chiesa di Fontegiusta (fig. 353), è già sfuggita a Lorenzo Marrina la sobrietà di gusto che dà pregio alla porta dell'Accademia. L'apertura quadrata del reliquiario, con la sua pesante incorniciatura di cherubi e stelle, le due colonne ai lati rivestite di girali, l'alta trabeazione a specchi di marmi policromi, prende aspetto di cammera, chiusa entro un arco trionfale con pilastri adorni di putti ad altorilievo, cesti di frutta, uccelli, archivolto a multiple cornici, angioli nei pennacchi, un putto caryatide sopra una mensola a vertice dell'arco, in atto di reggere il cor-

nicione: tra l'arco trionfale e la trabeazione del reliquiario, una lunetta con la *Pietà* a grandi figure. Il basamento dell'arcata, alto, suddiviso in specchi di marmo policromo, si ripiega e sporge a formar base dei pilastri che sostengono l'arco e delle tozze colonne reg-

Fig. 352 — Siena, Accademia di Belle Arti.
Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Porta.
(Fot. Alinari).

genti un massiccio architrave. È un insieme complesso, pesante, mal proporzionato, di pessimo gusto per quell'invasione di rilievi, di specchi policromi, di finti bronzi, che non trova effetto unitario, nè di colore, nè di linea [1].

Nel rilievo della *Pietà* (fig. 354), con ampie e tondeggianti fi-

[1] Nella costruzione dell'altare di Fontegiusta, il Marrina ebbe ad aiuto Matteo Cioli.

Fig. 353 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Altare. (Fot. Lombardi).

gure, appar chiara l'intenzione di conformarsi a michelangiolesca massività, e anche, come può vedersi nell'angiolo a destra di Cristo, ai tipi del Buonarroti, che il Senese naturalmente addolcisce, ingen-

tilisce, piega a sentimentali sfumature. Ciò che interessa soprattutto l'intagliatore è il movimento decorativo delle vesti e delle capigliature, che divengon fiammanti sul capo dell'angiolo a destra della Salma.

La fantasia del Marrina si sbizzarrisce nella più curiosa varietà di motivi: i capitelli delle colonne (fig. 355) si popolano di demoni e draghi; un piccolo pifferaio cammina sul nastro che lega le code

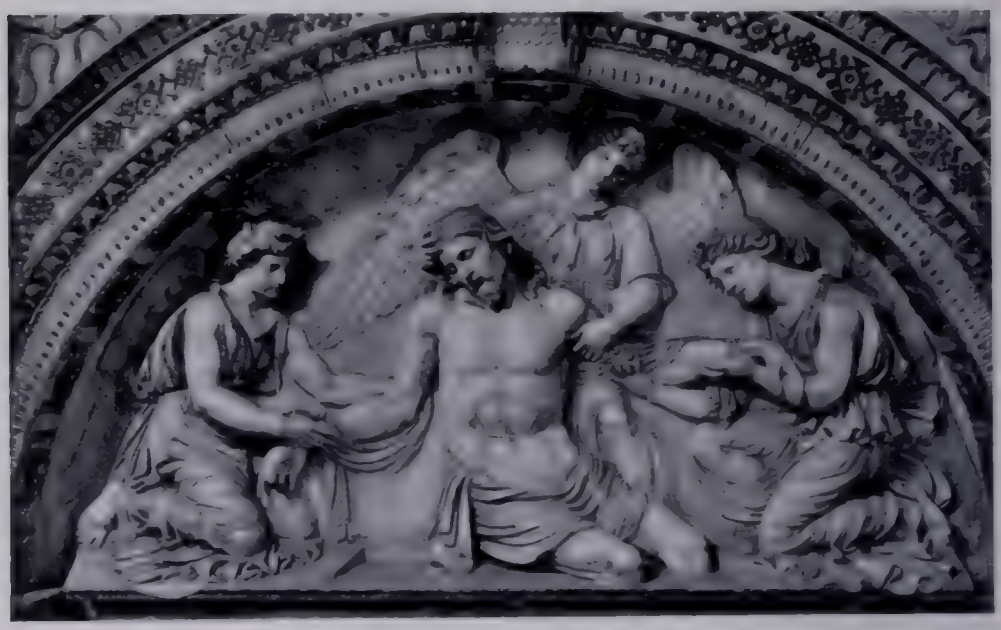


Fig. 354 — Siena, Chiesa di Fontegiusta.
Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Particolare dell'altare suddetto.
(Fot Anderson).

dei mostri e si tiene in bilico sul corno che spunta dalla testa del drago; i demoni agli angoli ghermiscono con gli artigli i putti tubicini sospesi sul fogliame, quasi la facciata di Giovanni Pisano abbia suscitato nell'immaginazione del decoratore senese le sue visioni di apocalittici mostri. Ma i mostri, perduta la loro ferocia, l'irresistibile forza d'assalto, prendono aspetto bonario, da spauracchi di balocco infantile.

L'abilità dell'intagliatore è sempre notevolissima, come può vedersi nelle candelabre dei pilastri, nel fregio (fig. 356) con il ristampato motivo di grifi e coppe di frutta, nelle adorne candelabre (fig. 357), in una con chimere legate sotto un vaso da cui escon fo-

gliami diversi, e con fiamme accese sopra un'asta infissa al centro del fogliame (fig. 358). Sorprendente è qui l'arte del sottosquadro, che stacca le foglie dal fondo sgusciandole, come fossero di lamina duttile o di sottile pasta; ma tanta perizia tecnica non basta a render

Fig. 355 — Siena, Chiesa di Fontegiusta.
Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Particolare dell'altare suddetto.
(Fot. Anderson).

gradevole l'insieme dell'altare di Fontegiusta, dove l'intemperanza decorativa divien quasi opprimente.

La stessa impressione produce il frontespizio della libreria Piccolomini (fig. 359). La monotonia degli archi binati, entro cui s'apre una porta e s'eleva un altare con la pala riquadrata d'imitazione robbiana, si fa più greve per l'addensarsi d'ornati, che non consentono vuoti, e tutto riempiono d'una fitta vegetazione parassitaria:

pilastri, lesene, fregi di trabeazione, pennacchi, lunette, senza consentire all'occhio riposo.

Anche l'antica settigliesca è venuta meno: il rilievo dei cassettoni, dei mazzi di frutta, degli uppocampi cavalcati da genietti, delle foci, dei rosi ornati come gemme antiche, s'accentua: le ghirlande con lo stemma Piccolomini e i putti che le reggono entro lunette, sono massicci e scolpiti quasi a tutto tondo: largo dev'essere stato, nell'intaglio, l'intervento d'aiuti.

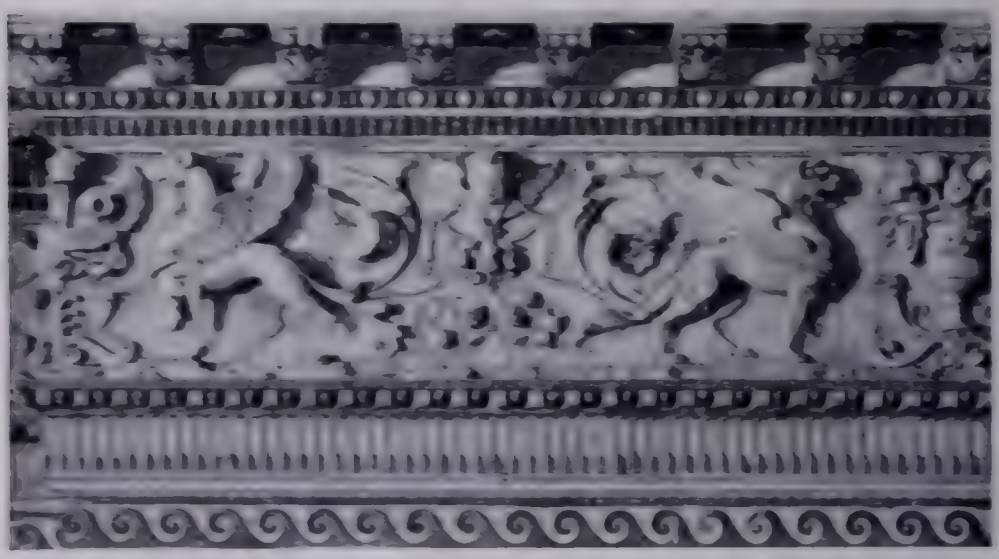


Fig. [illegible] — Siena, Chiesa di [illegible].
Lorenzo di Mariano detto il Marrina: Particolare dell'altare [illegible].
Fot. [illegible].

Il bel motivo ornamentale di tasselli di marmo colorito intarsiati lungo gli stipiti e la trabeazione della porta, si perde in tutto quel frastuono di cose assemblate, in tutto quel lusso di marmi, di fiori, di armi, in quella scabrosità mossa della superficie sopra l'arcata. Il Marrina, che nel Cristo portacroce sopra la chiesa della tomba di Samminiatelli porta ancor vigore gli ultimi a Michelangelo, pur non vede davanti a sé che un mutto d'indole, non lasciar vuoti, sopprimere la superficie liscia.

Più elegante è l'arcata e, per quanto fitta, fortemente qui, magari [illegible], nell'ultima opera del Marrina, l'altare Marsili in San Martino (fig. [illegible]). Nei pennacchi, due angeli a volo reggono il motivo classico prediletto da Andrea Contucci: nel timpano, due

Fig 357 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Particolare dell'altare suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 358 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Particolare dell'altare suddetto. (Fot. Alinari).

angioletti reggono lo stemma di San Bernardino; nel fregio della trabeazione, i grifi, vecchio motivo senese, sbucano dal fitto rabesco dei girali, tornando a fiancheggiare i vasi colmi di frutta.

Le proporzioni, d'ampiezza cinquecentesca, si mantengono ele-

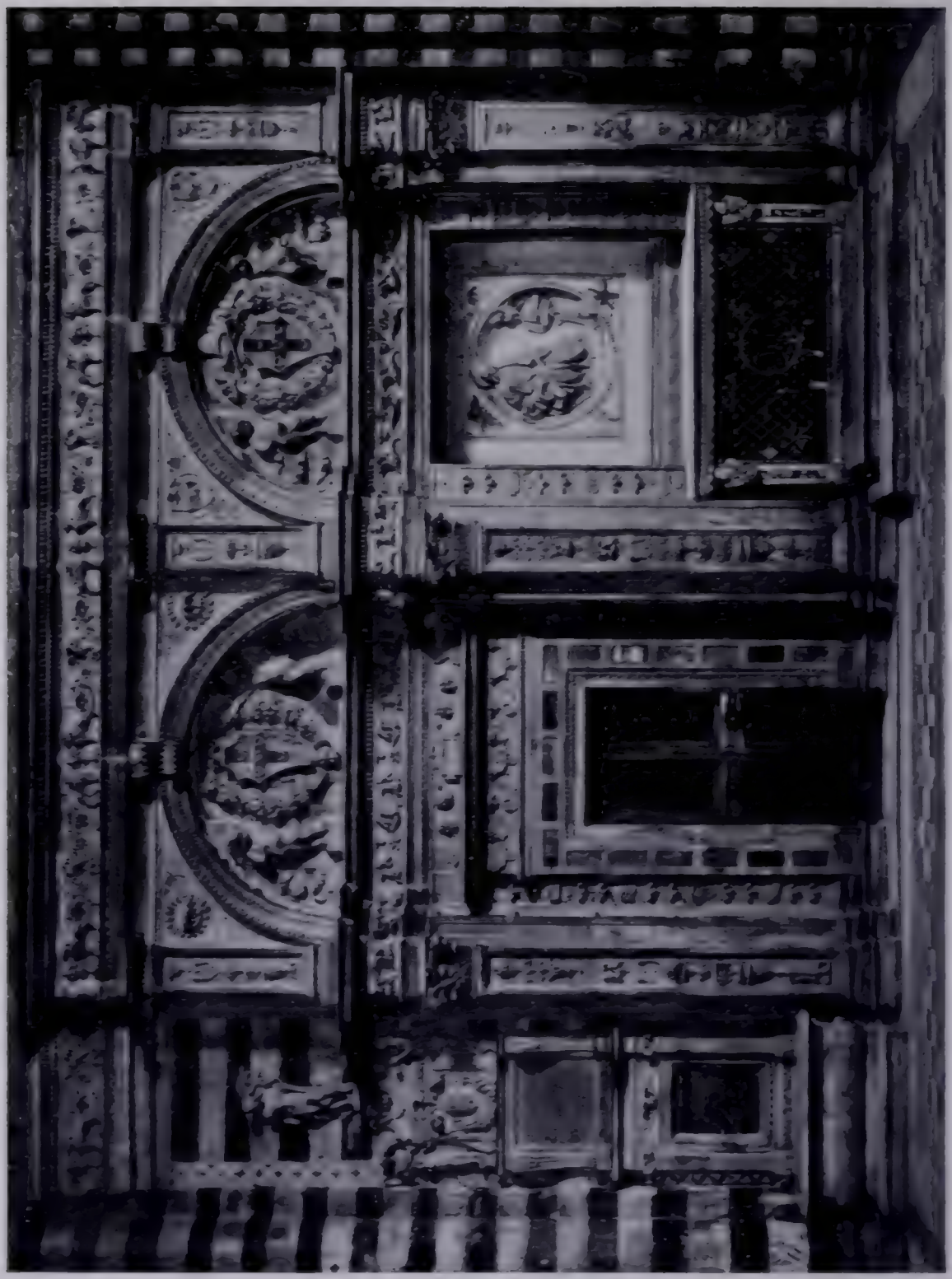


Fig. 190. Siena, Duomo. Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Prospetto della libreria Piccolomini. (Fot. Alinari).

Fig. 360 — Siena, San Martino. Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Altare.
(Fot. Lombardi).

ganti, e l'ornato, sebbene ricco, non soffoca l'architettura come nell'altare della chiesa di Fontegiusta e nel prospetto della libreria Piccolomini: ma gli acroteri, che in un disegno d'altare di Francesco di Giorgio [1] sono impostati con tanta giustezza, diventano incoerenti, così disposti lungo il pendio del timpano.

Finissimo, tutto proprio del Marrina, è il lavoro d'intaglio degli ornati. I grifi del fregio, tra i girali ferrigni e le svelte coppe, sembran creati dalla grand'arte senese del ferro battuto, tanta è l'agilità flessuosa dei corpi; i putti con lo stemma di San Bernardino, deliziosamente torniti, seguon le linee del timpano con i soffici nudi e rivelano nel decoratore quel giusto senso del rapporto tra vuoti e pieni che gli sfugge nel duomo e nella chiesa di Fontegiusta; i paludamenti classici degli angioli nei pennacchi son di un tessuto fine e morbido, che adorna e carezza, non senza un cenno di leziosismo, il modellato delle forme. Scudetti preziosi si staccano, come in lamina di metallo duttile, dalle basi dei pilastri [2].

Ma se, nella porta dell'Accademia, e anche in questo altare, il Marrina seppe armoniosamente fondere costruzione e ornato, con la maggior parte delle sue opere egli diffuse il mal gusto dell'ornamentazione straricca in Siena, erede, ai primi del Cinquecento, della raffinata eleganza di Francesco di Giorgio Martini. A quel senso d'elezione egli s'attiene nel tenue filigranato ricamo di steli fioriti e nelle sagome preziosamente sottili di una porta nell'Accademia, come nel sinuoso rilievo dei capitelli di Palazzo Piccolomini, che è la più antica fra le sue opere datate; ma presto comincia a ornar pilastrini sopra pilastri, candelabre su candelabre, dissipando in quella pompa d'ornati ogni senso d'architettonico rigore. L'arte sua, prodiga di colore, ebbra di luccichii, spesso incoerente nella costruzione, distrugge in Siena l'eredità signorile degli scultori vissuti ai tempi di Francesco di Giorgio.

Sembra riprender la tradizione, non di Francesco di Giorgio, ma del greve seguace di Jacopo della Quercia, Antonio Federighi, un altro scultore senese, Bernardino di Giacomo, che richiama le balaustre di Giuliano da Sangallo, rivestite di foglie, nella scala del pulpito della cattedrale (fig. 361), e invade tutta la superficie mar-

[1] Cfr. Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VIII, fig. 665.
[2] Crf. Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VIII, fig. 665.

Fig. 361 — Siena, Duomo.
Bernardino di Giacomo: Particolare della scala del pulpito.
(Fot. Alinari).

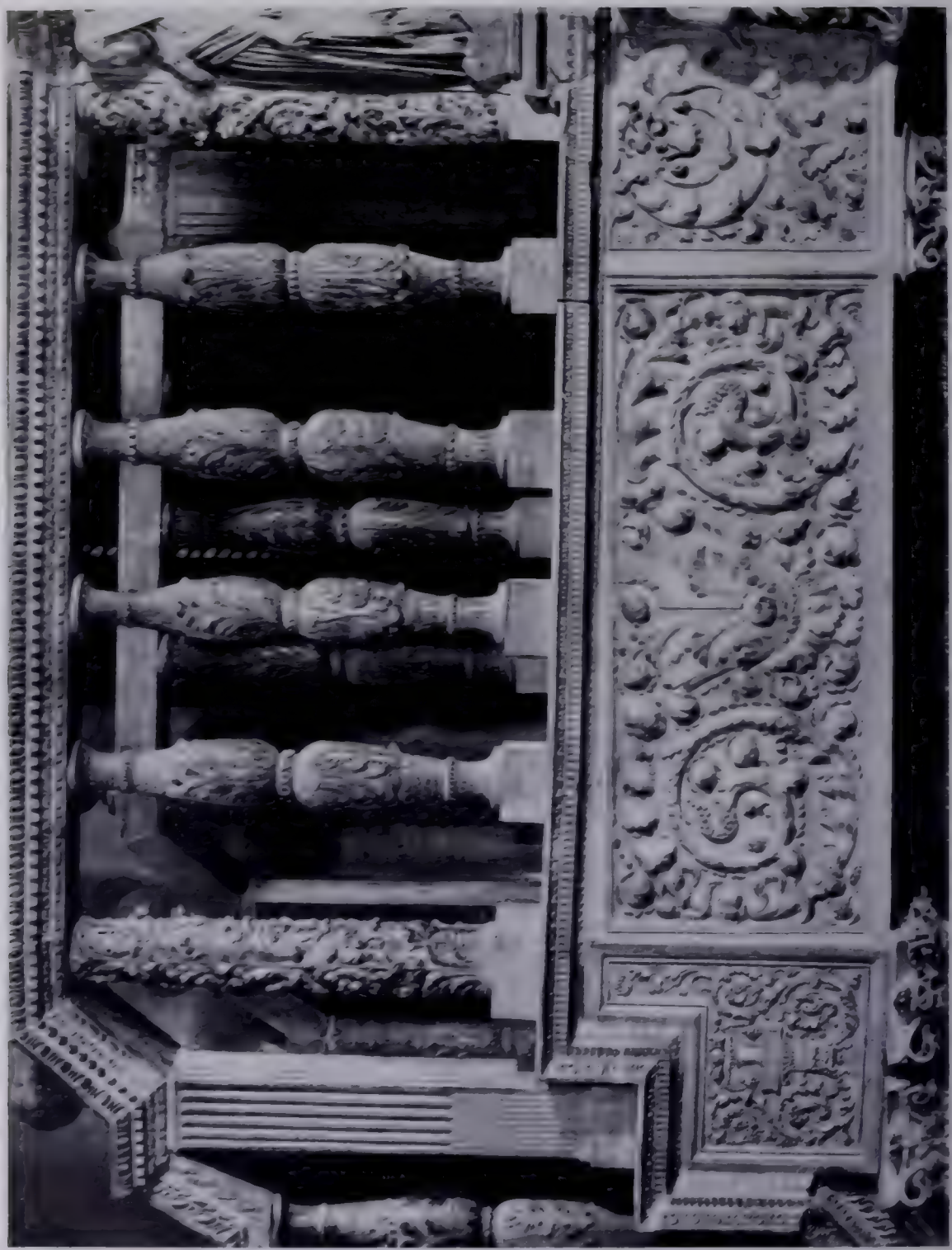


Fig. 66. — Sala Ducale. Bernardino da Carcano. Particolare della sala del palpito (Pal. Abbati).

Fig. [illegible] — Siena, Duomo.
Dettaglio di Giovanni Alberti (attribuito) della Libreria del Duomo.
Fot. Alinari.

morea di una trama d'ornati fitta, densa, sopra un fondo granoso che ne accentua lo spessore. Perduta ogni traccia di senese sottigliezza, l'ornato s'espande e s'inturgida nei grossi girali del parapetto (fig. 362): il marmo, che nel Marrina spesso aveva duttilità di lamina metallica, divien come grossa pasta: alla nervosa agilità della linea senese e alla precisione dell'intaglio, succede una facilità di plastico che infonde al marmo aspetto di malleabile creta, come può vedersi nel guizzante mascherone cinquecentesco (fig. 363). L'opera è del 1543, ma dimostra come la scultura a Siena sia in ritardo e si tenga stretta, sulla metà del Cinquecento, ancora agli esempi quattrocenteschi, paga d'ingrossare il rilievo, d'ammorbidirlo, di cercar qualche risalto alla michelangiolesca, valendosi ad esempio del fondo scabro per il distacco dei rilievi. Pienezza e turgore son diventati i canoni di un'arte in ritardo, che vuol adattarsi alla visione de' suoi tempi ritessendo le antiche trame.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

3.

STAGIO STAGI

1521 — 15 anni dopo la morte del padre, venticinquenne, assume lavori di scultura per proprio conto.

1521, 14 luglio — Gli operai di San Martino a Pietrasanta lo incaricano di scolpire una pila.

1521, 24 novembre — Gli commettono un'altra pila simile alla prima, aggiungendovi una statua del Battista, e una di putto per la precedente pila.

1522, 8 giugno — Allogazione a Stagio di due pilastri per sostenere gli angeli eseguiti dal Benti nel 1513.

1523, 4 dicembre — Riceve in Pisa, dall'Opera del Duomo, il primo pagamento.

1524, febbraio — Riceve dal Fancelli 14 lire, 14 soldi, 8 denari, a compimento di lire 59,14,8 « per suo salario di mesi due e giorni 4 ».

1527, 24 gennaio — Dopo la morte del Fancelli, avvenuta forse nel luglio 1526, si stava murando l'altare di San Biagio.

1528, 9 marzo — L'opera del duomo, riprendendo, dopo 40 anni, il lavoro degli altari delle navate, interrotto nel 1488 dal Civitali, allogò allo Stagi, per il prezzo di 300 ducati d'oro, tutto l'ornamento in marmo di due cappelle.

1528, 29 aprile — Stagio è incaricato dall'Opera del duomo di finire il capitello per la colonna del cero pasquale, commesso al Fancelli nel 1523.

1529, 6 aprile — Lo Stagi e il Benti stimano l'altare.

1532 — La cappella dedicata ai Santi Giovanni Battista e Giorgio è costruita, come attesta l'iscrizione.

1533, 4 aprile — Stagio riceve il prezzo pattuito per il suo lavoro « chon patto che debbi fornire il frontespizio a quella (cappella) di Santa Maria e San Clemente e metterlo suso ».

1535, 8 luglio — È segnato nei libri un pagamento di scudi 670 di lire sette per scudo « per valuta della chappella di San Gamaliello e Nicchodemo e Abiba posta in duomo a suo marmo e fattura ».

1536 — Data segnata in una scritta di questo altare.

1560 — Muore, mentre lavorava alla grande cappella dell'Incoronata.

1563, 29 giugno — Sono notate 142 lire d'uscita per la cera e le esequie « del condam maestro Stagio ».[1]

* * *

Da Lorenzo Stagi, suo padre, Stagio poco potè apprendere per insegnamento diretto, ma certo dalla sua bottega, e più dallo studio delle opere paterne nella nativa Pietrasanta, egli trasse la precisione, l'eleganza istintiva, il gusto quattrocentistico della sua prima maniera. Con finezza d'orafo, Lorenzo cesella, nel coro di San Martino, gli ornati delle candelabre, armoniosi e leggieri, le cornici architettoniche perfette sotto l'involucro delle foglie d'acanto, i capitelli di svariato lavoro; e alle testine di cherubi nel fregio infonde carezzevoli morbidezze di modellato, varietà di delicate espressioni. Subito si distingue, per la purezza d'intaglio, come in pietra dura, l'opera di Lorenzo Stagi nel coro del Duomo di Lucca, da quella dei suoi continuatori Giuliano e Bastiano, mestieranti che lavoran di pratica. A differenza di Benedetto da Rovezzano, esperto intagliatore, che con estrema finezza lavora intricatissimi fregi, senza preoccuparsi della loro architettura, pago di ricamar superfici con le più fitte trame d'ornati, Lorenzo Stagi, collaboratore del Cividali a Lucca, associa l'eleganza decorativa con un senso d'architettonica misura, movendo all'unisono fregi e architettoniche cornici, come possiamo vedere anche nelle prime opere di Stagio a Pietrasanta.

Forse questi ebbe a maestro il fiorentino Donato Benti, sin dal 1507 a Pietrasanta, autore del pulpito nella chiesa di San Martino, trasformato da rifacimenti nel Settecento e collocato sopra il piedistallo di un tabernacolo eseguito da Lorenzo nel 1504. Ma certo gli insegnamenti del Fiorentino non poterono su Stagio quanto gli esempi dell'opera paterna rimasti nella sua terra nativa. La misura,

[1] Carlo Aru, *Notizie della Versilia*, in *L'Arte*, 1906, p. 467; Id., *Scultori della Versilia*, in *L'Arte*, 1909, p. 269.

Fig. 364 — Pisa, Duomo.
Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi: Altare di S. Biagio.
(Fot. Alinari).

la sobria eleganza, la precisione d'intaglio dei mazzi di frutta e di sacri arredi che adornano il piedistallo di Lorenzo, scompaiono nelle cornici del pulpito rozzamente lavorate dal Benti. Così la decorazione della Cantoria in Santo Stefano di Genova, opera del 1499, mette in evidenza la povertà di Donato nelle figure sproporzionate agli spazi dei riquadri, mentre Benedetto da Rovezzano le muove con armoniosa eleganza tra gli elementi di un paese rarefatto e leggiero.

Poco dunque potè apprendere da questo, più che scultore, scalpellino di Firenze, Stagio Stagi, che nelle sue prime opere in San Martino, le due pile d'acqua santa commessegli nel 1521, i piedistalli di due angeli scolpiti dal Benti e i due candelabri, si mostra schietto continuatore dell'arte paterna, affine alle forme decorative svolte dal Cividali e dai suoi aiuti nel Duomo di Lucca, preciso e aggraziato intagliatore del marmo. La ricchezza degli ornati nella base e nel balaustro delle pile si svolge con ritmo più largo di quello consueto a Stagio, ma con la stessa eleganza stilistica, la stessa cura dei particolari, un'uguale sanità d'arte schietta, aliena da preziosismi. Il putto accovacciato al centro della fonte, piccolo Narciso che si specchia nell'acqua del bacino con una mossetta di comica e deliziosa grazia, riassume nel moto curvilineo del torso e delle braccia il movimento della conca stessa e del balaustro, stringendo come chiave il giro delle architettoniche curve.

Squisito cesellatore del marmo, Stagio Stagi riveste i candelabri del Duomo di Pietrasanta con una trama d'ornati mossa e leggiera: allaccia le zampe ferine del piedistallo con sottili rabeschi fogliacei, cinge il sovrapposto vaso d'una ghirlanda di putti, uccelli e festoni come prezioso lavoro d'orafo, anima il fusto del candelabro con il fremito delle foglie d'acanto e dei vilucchi serpentini. La decorazione, tagliata con perfetto nitore nel marmo, è anche mirabilmente coordinata, fusa nei suoi effetti, immedesimata con la struttura del candelabro. Nonostante la sua ricchezza, nulla ha di eccessivo, di chiassoso, contenuta com'è nel rilievo e nell'armonia delle linee entro i limiti di un gusto fine e sicuro.

Capolavori di decorazione architettonica sono i due capitelli del Duomo di Pietrasanta [1], che nella sinuosità del rabesco lineare

[1] v. Aru, in *L'Arte*, 1906, p. 469.

richiamano le forme ornamentali di Giuliano da Sangallo, ma con una fantasia così libera e spiritosa, un modellato così carezzevole e serico, tale vivacità di contorni frastagliati e mossi, da non trovar paragoni nei capitelli adorni su disegno del grande architetto. Le cornici di foglie, i nudi agilissimi dei putti e le volute dei draghi che addentano l'abaco s'intrecciano con grazia squisita in un rabesco

Fig. 365 — Pisa, Duomo.
Stagio Stagi: Due facce del capitello del cero pasquale.
(Fot. Alinari).

lineare segnato come a punta volante di pennello: e la libertà fantastica dei motivi ornamentali coincide con la struttura stessa del capitello, di cui sorprende ed esprime in ogni tratto lo slancio ascendente.

Al principio del 1527, dopo la morte del Fancelli[1], fu eretto nel Duomo di Pisa l'altare di San Biagio (fig. 364), opera di quel mae-

[1] Di Pandolfo Fancelli, nato a Mantova, morto a Pisa nel 1526, oriundo di Settignano, non si conoscono altre opere tranne l'altare di San Biagio, con sculture di evidente derivazione sansovinesca, e una faccia, la più imperfetta, del capitello per il cero pasquale nel Duomo di Pisa, entrambe finite da Stagio Stagi. Forse può identificarsi con il « Pandolfo fiorentino », collaboratore di Bartolommeo Ordoñez nel 1521.

stro, da Stagio Stagi, di cui si riconoscono la sapienza decorativa e il nitore d'intaglio negli ornati delle basi, delle colonne e della trabeazione. Si rivede la grazia dei suoi putti rotondi e leggieri nei due genietti che allaccian con le braccia a festoni i festoni grevi di frutti e l'esile tabella; gli uccelli, che nel cero pasquale s'annodano aggressivi sul lembo spiovente delle foglie d'acanto, qui appaiono con l'identico arco del collo flessibile: tutto s'incurva, movendo a ritmi di danza: i putti con ali di foglia, le ali e il collo degli uccelli, i festoni di fiori staccati dal fondo con un senso di volumetrica pienezza che è già un primo accenno verso le forme del Cinquecento.

Tale accentuato sbalzo dei fregi dal fondo, che non diminuisce tuttavia la miniaturistica finezza dell'arabesco, si ritrova nelle fasce cingenti la base delle colonne, ove le spirali fogliacee si diparton da maschere e terminano in volute di cornucopii, con la fusione, la continuità lineare che distinguon gli intrecci decorativi di Stagio Stagi da quelli d'altri finissimi intagliatori del marmo, ad esempio di Benedetto da Rovezzano.

Il capitello per il cero pasquale (fig. 365), iniziato da Pandolfo Fancelli, che ne scolpì la faccia verso il muro, assai debole e disgregata negli elementi della decorazione, è il capolavoro dell'arte di Stagio, un gioiello di libera fantasia e d'architettonica sapienza. Infatti, come già nel capitello delle colonne di Pietrasanta, ma con maggiore slancio inventivo e rigoglio d'ornati, ogni elemento della decorazione ricchissima si fonde con la massa architettonica; ne esprime, ne sprigiona la vita. Il movimento pittorico delle ombre e delle luci, vivace e rapido, si fonde come per miracolo con la struttura del capitello, con tanta immediatezza da non trovare riscontri in tutta la scultura decorativa del primo cinquecento toscano. Il fremito dei cespi d'acanto, la mobilità dei mirabili mascheroni, i gruppi gioiosi di figure, specialmente quello dei tre genietti librati nel vuoto dallo slancio concorde e leggiero, le aquile che di sotto le volute fogliacee e dal centro d'ogni faccia dell'abaco inarcano il collo e sbattono l'ali, commentano ogni linea del capitello con sorprendente spontaneità. Così i tre putti abbracciati seguono il movimento delle volute ioniche con perfetta armonia, anzi quello a destra del gruppo si abbandona, inarcando la soave testina, al mulinello dell'elastica spira con grazia così carezzevole da trovar pa-

Fig. 366 — Pisa, Camposanto. Stagio Stagi: *Monumento a Filippo Decio.* (Fot. Alinari).

ragone negli angioletti del Correggio rapiti dal moto del ramo di palma sopra il capo della Madonna della Scodella, e le aquile sull'abaco si volgono in direzione opposta a quella dei gruppi umani, per concluderne il movimento a spira. Tanto fervore immaginativo

e così sicura intuizione dei rapporti tra ornati e linea architettonica, si congiungono, in questo decoratore principe, a una rara virtuosità tecnica: il fine marmoraro si compiace a carezzar d'un tenue chiaroscuro le morbide carni dei putti rotondi e leggieri, a modellar con grazia le testine come di cera, ad arricciare il tessuto sottile delle foglie d'acanto staccandole dal fondo; fa scaturir con la potenza dei sottoquadri

Fig. 367. — Pisa, Camposanto.
Stagio Stagi: Particolare del monumento al giureconsulto Decio.
(Fot. Alinari).

una vita fantastica dalle carni sconvolte delle maschere, dalle occhiaie vuote, profonde, con palpebre strizzate, dietro cui lampeggia, per contrasti violenti d'ombra e luce, lo sguardo accigliato. La grottesca del Rinascimento si anima di vita effimera e burrascosa in questi mascheroni che dardeggian gli sguardi traverso un mobile parapetto di foglie. Il movimento dei putti, timido a Pisa dove le forme aderiscono al piano del capitello, qui divien libero, aereo.

Contemporaneo, all'incirca, di queste opere fu il monumento sepolcrale al giureconsulto Decio (fig. 366), dove i girali fogliacei

Fig. 368 — Siena, Duomo. Stagio Stagi: Altare dei Santi Martiri.
(Fot. Alinari).

(fig. 367), che s'annodano con flessuosa vitalità di spire al centro del sarcofago, dimostrano come anche Stagio cominci ad amare l'ampiezza romana dell'ornato cinquecentesco. Semplici fiori quadrilobi tra una raggiera di foglie, e rosoncini interposti adornano il fregio del sarcofago con senso di metrica precisione, e l'intaglio delle foglioline lunate, dei petali frangiati, è nitido e asciutto come in sbalzo metallico. Il sarcofago, con la scheletrica figura del giureconsulto, curiosamente si sovrappone a una base come caminiera, e questa è adorna nel fregio e negli stipiti di miniaturistici fregi, non tutti, forse, condotti dalla mano stessa di Stagio.

Assunta, dopo la morte di Luca Fancelli, per tutto il resto della sua vita, la direzione dei lavori nel duomo, Stagio diede, con gli altari dei Santi Giorgio e Giovanni Battista e dei Santi Martiri, compiuti entrambi nel biennio 1532-33, il modello a tutti i successivi del Duomo stesso. Il timpano a lunetta s'appesantisce nel secondo (fig. 368), come la cornice dell'arco, da cui erompon rocciose, enormi, le forme dell'Eterno e degli Angioli scolpiti dall'Ammannati; e l'ornamento, che tutto ricopre, s'aggroviglia, s'addensa, allontanandosi dai modi miniaturistici cui s'attiene, ad esempio, il Marrina. È un adattamento dell'ornato alla pienezza delle forme cinquecentesche, senza che venga meno, a quell'invadente vegetazione che non lascia vuoti lungo la superficie delle candelabre, il vigore e la sensibilità dell'intaglio, il brulichio di forme vive proprio ai fregi dello scultore di Pietrasanta. E tuttavia, in quella nuova ricchezza, sembra alquanto offuscarsi l'elezione del gusto di questo elettissimo decoratore, che nelle opere successive, indebolitasi la fantasia, fiaccamente va ripetendosi. La sua grandezza non sconfina dal campo della scultura ornamentale, dove, tuttavia, più di ogni altro maestro toscano del primo cinquecento, egli ha l'intuizione sicura dei rapporti tra ornato e costruzione. Anche il Marrina introduce forme di putti nei suoi capitelli, ma senza che ognuna di esse diventi fibra viva della massa architettonica e si fonda in vibrante armonia con gli altri particolari decorativi. Per questa fusione tra architettura e ornamento, come per gusto istintivo, fervore fantastico, tecnica perfezione, lo scultore di Pietrasanta può annoverarsi tra i massimi decoratori in marmo del primo cinquecento.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

4.

SILVIO COSINI

1495 — Nacque circa quest'anno, in Pisa, secondo il MILANESI, da un maestro Giovanni Neri di Cosimo legnaiolo, nato in Cepperello presso Pisa. Scolaro di Andrea da Fiesole.

1524 — Lavorò per il monumento Strozzi, in Santa Maria Novella, commesso ad Andrea da Fiesole.

1528 — Scolpì due angeli per il Duomo di Pisa.

1529, 19 e 20 ottobre — È a Castelnuovo di Garfagnana a ritrarre la maschera di Niccolò Capponi.

1530, 31 maggio — Ricevuta di pagamento per l'altare dei Gesuiti in Santa Maria di Montenero.

1530 — Risiede a Genova, ove attende alle decorazioni di palazzo Doria.

1533 — Lavora, in Venezia, alla tomba di Jacopo Sansovino.

1542 — È di nuovo in Genova, ove nomina suo procuratore Cipriano Pallavicini.

1544 — È a Milano, e lavora per il Duomo, ove è noto di lui un bassorilievo, raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, scolpito per la porta verso Compedo.

1549 — È in Pietrasanta. Ultima sua notizia. [1]

---

[1] Bibliografia: G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, IV, Firenze, 1878, pp. 481-84; G. BOTTARI, *Raccolta di lettere*, Roma, 1768, VI, p. 230; F. ALIZERI, *Guida artistica della città di Genova*, Genova, 1846-47; S. VARNI, *Delle opere eseguite in Genova da S. C.*, Genova, 1868; F. SCHÖTTMÜLLER in *Thieme-Becker, Künstler-Lexikon*, VII, Lipsia, 1912 (con bibl. precedente); BACCI, in *Boll. d'Arte*, XI, 1917, p. 110; CARLO GAMBA, *S. C.*, in *Dedalo*, X, p. 228; E. RIGONI, *Un rilievo di S. Cosini nella facciata del Monte di Pietà di Padova*, in *Rass. d'Arte*, XII, 1930, p. 485.

* * *

Silvio Cosini, che guardò per la statuaria agli esempi di Andrea Sansovino accentuandone le tendenze pittoriche, e nell'ornato seguì la tradizione verrocchiesca, fu scelto da Michelangelo ad eseguir fregi nella Cappella medicea, ove la sua mano, elegante intagliatore del marmo si riconosce nelle delicate scelte fra tortili nastri, nelle pieghe dei fregi come nelle squisite modanature dei capitelli.

Parecchie di più larga modifica forman la singolare decorazione cavalleresca del monumento a Ruggero Minerbetti, la cui lapide con la scritta a grossi caratteri ha una cornice vibrante di scudi e di elmi animati da vita mostruosa. Più antica, del 1524 circa, è la Madonna sulla tomba d'Antonio Strozzi in S. Maria Novella (fig. [illegible]), primo esempio di quella facoltà pittorica che allaccia il Cosini scultore alla tradizione leonardesca, e che sembra trasformi il marmo compatto in stoffa malleabile. Anche il movimento istantaneo del fanciullo dai gradi lineamenti, che si divincola tra le braccia materne stringendo un oggetto nella mano pulitissima, mostra la sua relazione con l'ambiente leonardesco. In questa Madonna e negli angeli, particolarmente in quello a destra, assai più mossi e pittorici, si determina il tipo caratteristico delle figure di Silvio Cosini, riconoscibile in ogni sua opera, con i lineamenti sottili e un po' contorti, gli occhi aperti, le bocche schiuse. Tipico di questo maestro è anche il lavoro di gradina, che stria il marmo a solchi diritti e paralleli, come tratti di penna in un disegno. La medesima proprietà si riserva in istucco, che sorprende nella Madonna, e che troviamo solo talvolta nell'arte del Tribolo, ad esempio nella parte superiore dell'Assunta, e soventissimo nelle pieghe superiori dell'ali, nelle ravvide di sopra, nei grici e nelle modanature modellatissime, fantasiose.

Il peculiare carattere delle figure di Silvio e delle sue bocche schiuse, la tenerezza delle sue teste vellutate, giustificano l'attribuzione a questo scultore di un San Giovannino nel Museo Federico e Bellino (fig. [illegible]), nell'incertezza di determinate persone, che studia l'atteggiamento affettuoso, la delicatezza del gesto, il vellutato delle

---

[illegible] Donato Bramante, Silvio Cosini, in Boehm, [illegible] II, e pag. [illegible]

Fig. 369 — Firenze, S. Maria Novella.
Silvio Cosini e Andrea da Fiesole: *Mausoleo di Antonio Strozzi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 370 — Berlino, Museo di Stato.
Silvio Cosini: *Efebo con favo di miele.*
(Per cortesia della Direz. del Museo).

superfici sfiorate d'ombre leggiere, ed è soprattutto attratto dall'effetto ornamentale d'un groviglio di ciocche ondeggianti, staccate mediante profondi scavi.

Fig. 371 — Volterra, Chiesa di San Lino.
Silvio Cosini e Stagio Stagi: *Mausoleo di Raffaello Maffei.*
(Fot. Alinari).

Sempre, nell'opera del Cosini, domina il carattere decorativo, come può vedersi anche nella statua di *Raffaello Maffei* (fig. 371), sul sarcofago, scolpita per la chiesa di San Lino a Volterra e fiancheggiata, entro nicchie, da due Santi con i ben noti aguzzi profili. La figura del defunto si disfà nell'ampio paludamento, e la decorazione del sarcofago, sobria ed eletta, richiama lo scultore degli ornati nella cappella medicea. Ma soprattutto nella maschera al vertice della lunetta, e nei putti seduti ai lati di essa sul cornicione, si rivela la speciale tecnica abilità del Toscano che improvvisa briosamente forme di levità pittorica, ali fogliacee, ornamenti vari, con freschezza di getto da esperto stuccatore piuttosto che da marmoraro.

Quest'arte di stuccatore si rivede nelle fiorite candelabre dell'altare scolpito per il santuario di Montenero (fig. 372), così diverse, in libertà capricciosa, da quelle metriche di Stagio Stagi, e rispondenti, come i putti del monumento di Volterra, allo spirito del brioso miniatore di grottesche in istucco nella Galleria degli Eroi a palazzo Doria di Genova.

Tra i due angioli portacandelabro del Duomo di Pisa, nonostante l'identità di mano, palese nelle ali a piume ovattate, nei drappi a pieghe fluide e come saponacee, nelle bocche socchiuse a mostrar la chiostra dei denti, non sfugge una differenza di struttura, che in uno di essi, con lineamenti squadrati e acconciatura a diadema, può lasciar scorgere l'influsso di un modello o di una preesistente statua del Tribolo. L'altro è più gracile, più fiacco, e il suo profilo ha la scarna acutezza quattrocentistica del Cosini.

La fluidità delle forme sommariamente modellate a flessuosi contorni si ritrova nel Bacco del gruppo marmoreo agli Uffizi [1] (figura 373), con il profilo sottile, la bocca incantata, la morbida epidermide propria alle figure di Silvio.

Più che nelle statue, il valore dell'arte di questo maestro deve cercarsi negli ornamenti di marmo e di stucco, e soprattutto nella decorazione di Palazzo Doria a Genova, non già nelle figure sui camini della sala dei giganti e in altra sala di quel palazzo, fiaccamente scolpite nel marmo da Vincenzo Cosini sui modelli di Silvio, ma negli stucchi della sala dei Giganti (fig. 374) e della Galleria degli Eroi,

[1] Anche questo identificato da Carlo Gamba, in art. cit., fig. a pag. 240.

Fig. 372 — Montenero (Livorno), Sagrestia del Santuario. Silvio Cosini: Altare.
(Fot. Alinari).

Fig 373 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Silvio Cosini: *Bacco e Ampelo.*
(Fot. Brogi).

nell'araldico fregio della prima, dove le armature s'animano di vita fantastica, nelle scenette pompeiane di sacrificio, composte con eleganza squisita, nelle formelle a grottesche, dove il talento di Silvio Cosini si sbizzarrisce ad aggrovigliare tralci di foglie, maschere e

Fig. 374 — Genova, Palazzo Doria. Silvio e Vincenzo Cosini: Camino nel salone.
(Fot. Alinari).

figurine umane in rabeschi tracciati come a punta di pennello, con sorprendente rapidità corsiva. In questi ornati, l'arte di Silvio Cosini, che nel modellato delle statue ha sempre qualcosa d'impreciso, d'instabile, di troppo prezioso, trova freschezza e spiritosa eleganza nella spontaneità di getto propria allo stucco[1]. I putti cacciatori su fondo scuro, gli agili nudi immedesimati con le spire di foglie per fluidità di contorni, gli zampilli di nastri, di figurette, di cornucopii, di volute fogliacee ritorte come flessibili *aigrettes* nei campi poligonali agli angoli d'ogni volticella, le spumeggianti forme dei genietti alati, che sbucano da volute di frondi per sostener mazzi di frutta, mostrano nel Cosini un decoratore effervescente, originalissimo, padrone del rilievo e della sua vita pittorica, tutto brio e leggerezza nella spumeggiante rapidità dell'ornamentale rabesco.

[1] L'intervento del Cosini si può riconoscere anche nella decorazione della chiesa di S. Matteo a Genova, ove lavorò il Montorsoli, come vedremo nel prossimo volume.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

5.

GIAN FRANCESCO D'AGRATE

1489 — Nasce dal tagliapietra Antonio de' Ferrari di m. Francesco, detto Antonio d'Agrate, che lavorò in Parma, nel 1493-94 a San Sepolcro; nel 1501-1505, per l'Ospedale; nel 1499-1512, per la chiesa e il chiostro di San Giovanni Evangelista; nel 1507-1514, per il convento di San Paolo e la sua badessa Giovanna Piacenza, che commise poi al Correggio la decorazione della famosa Camera.

1507 — Gli è attribuito il monumento, nel transetto del Duomo, che il Canonico Bartolomeo Montini gli allogò mentre era in vita, « come pur sua era la Balaustra, anch'essa di marmi, ricca di candelabrini tutti svariati, di capitelli capricciosi, di nodi, fogliami e bacelli d'ogni maniera, di qui levata per dar posto alla presente ». (Cfr. BARTOLUZZI, *Guida*. TESTI, in *Parma*, accenna che la balaustra antica fu poi ricostruita nella cappella del Comune).

1510 — Lavora col padre nei piloni del tiburio di San Giovanni Evangelista.

1514 — Lavora i pilastri incrociati in San Giovanni Evangelista, tra la nave maggiore e le laterali.

1514 — S'impegna a lavorare « le colonne grosse e piccole della loggia con capitelli corinti e affuscolati, li fosti delle colonne secondo il modello » già dato da Giorgio da Erba per la facciata della Libreria, « scuola dei chierici del Duomo ». (Cfr. SALMI).

1520, 14 aprile — Promette di dar compiuto entro breve tempo il sepolcro di Don Vincenzo Carissimi nel Duomo di Parma.

1521, 21 maggio — Partecipa a un'adunanza di maestri d'arte chiamati a giudicare del modello della Steccata per Bernardino e Gian Francesco Zaccagni.

1523, 23 gennaio — Capitolo tra lo scultore e i deputati della fabbrica

della Steccata, per capitelli e cornicioni di essa su disegno di Marcantonio Zucchi.

1524, 7 aprile — « Joan Francesco Taiapreda » lavora alla Steccata, cui dona « un'impronta decorativa totalmente nuova » (SALMI).

1524, 9 e 21 maggio — È ricordato nelle carte della Steccata.

1525 — È ricordo di suoi lavori per la badessa di San Paolo.

1525 — Gian Francesco d'Agrate eseguisce la porta del coro in San Giovanni Evangelista.

1525-29 — Convenzione « fata con maestro Jo. Francesco de Grato picha preda » per ornamento dell'Oratorio della Concezione.

1528, 4 febbraio — Si obbliga a fare in diciotto mesi il monumento Sforza, nonchè la trabeazione di due porte e l'ornato di due finestre della cappella ove sarebbe stato posto il monumento alla Steccata.

1532, 4 maggio — 1534, 9 dicembre — Eseguisce la decorazione della Steccata.

1536, 2 settembre — Dichiarazione di quattro fabbriccieri circa l'opera di Gian Francesco d'Agrate per la « reformatione de esso tempio (della Steccata) così dentro como fuori ».

1537, 10 gennaio — S'impegna a dar compiuto entro il mese successivo di luglio « aut alli 8 di agosto al più » l'altare della Madonna della Steccata.

1542, 4 luglio — Imprende a eseguire nella Steccata una seconda sagrestia dietro l'abside orientale, dove si trova il tabernacolo della Vergine.

1545 — Lavorò per la porta di San Michele.

1547 — Costruì e ornò due cappellette sul Ponte della Pietra o di mezzo.

1562-63 — Lavorò ancora in questo periodo alcuni stemmi. [1]

---

[1] Bibliografia: AFFÒ, *Discorso delle Belle Arti in Parma* (discorso che doveva precedere il VI vol. delle *Memorie dei Letterati Parmigiani*, rimasto incompleto ed inedito, per la morte dell'AFFÒ (14 maggio 1797), pubblicato dal PEZZANA in appendice al I° volume della sua *Storia di Parma* (1837); G. BERTOLAZZI, *Nuovissima Guida... di Parma*, 1830; ANGELO PEZZANA, *Storia di Parma*, vol. V, 1906, pp. 332-344; ENRICO SCARABELLI ZUNTI, *Documenti per la Storia delle Arti Belle in Parma*, trascritti o riassunti in sessant'anni di diligentissime ricerche nell'Arch. notarile e negli Archivi dello Stato e del Comune in Parma (furono acquistati dal Senatore Giovanni Mariotti per la Biblioteca del Museo di Parma e riuniti in molti volumi a pagine numerate); MARIO SALMI, *Bernardino Zaccagni e l'Architettura del Rinascimento a Parma*, in *Bollettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione*, 1918, pp. 85-169; L. TESTI, recensione dell'articolo sudd. del SALMI, in *Arch. stor. per le province parmensi*, a. 1918, pp. 149-242; SALMI, risposta alla recensione del TESTI in *Idem*, a. 1919, pp. 270-298; TESTI, replica al SALMI in *Idem*, pp. 176-81; IDEM, *Parma*, in Serie *Italia artistica*, Bergamo, Arti Grafiche, 1905.

Fig. 375 — Parma, Duomo. Francesco d'Agrate: *Mausoleo Montini.*
(Per cortesia della Dott. Augusta Quintavalle).

* * *

Il tagliapietra Gian Francesco d'Agrate, che fu sempre attorno al Correggio, preparandogli i trionfali piloni della cupola di San Giovanni, stendendo il ventaglio della volta della Camera di San Paolo, adornando monumenti del Duomo sottostanti al rombo dell'Assunta, degli Angioli e dei Santi su per l'ampio cielo, fu decoratore tra i più eleganti del Rinascimento. Il monumento Montini (fig. 375) ci mostra l'esordio del tagliapietra, col sarcofago a stiacciato, sul fondo dipinto a geometriche riquadrature, probabilmente dal Cesariano, che appunto in quel tempo aveva decorata la sagrestia di San Giovanni Evangelista in Parma stessa. Il simulacro di sarcofago con la tabella ansata, adorna di nastri serpeggianti, è tirato sottilmente nelle cornici, nel coperchio, nella base, che pure s'addentra, quasi temesse, aggettando, di romper la stesura delle pareti cui s'applica, tra gli ornati pilastrini congiunti dalla trabeazione sormontata da centina fiorita. E la fioritura è timida, fine, preziosa: salgon da un tripode le candelabre, su cui s'infilano piedi di vasi e vasi, ove uccelletti fermano il volo; corbe e corbe, da cui ciondolano collanine e dischetti. Par che la decorazione sia stampata, invece che in pietra, in argento, eseguita con ferrolini sottilmente, come « gentilezze » d'orafo. In tutto v'è una cura deliziosa, nella mensola a chiave della centina ove si racchiude l'arma dei Montini, negli ornati dell'arco, degni di tempo augusteo, nei putti dei pilastrini con face riversa, dolenti sullo stemma del Canonico.

La balaustrata, tolta dalla cappella (fig. 376), ove trovavasi il monumento, e portata alla quarta cappella del Duomo, mette sempre più in rilievo la finezza rara del tagliapietra, nelle candelabre dei pilastrini con le rade foglie zampillate dagli stretti boccioli, con le balaustre come torciere, con l'architrave ove palmette, viticci a spira, rosoncini carezzan lo spazio, e infine con le aste di ferro serrate dai capi nei bulbi, impennacchiate nell'alto. Nei fasci dei pilastri della crociera di San Giovanni Evangelista, come nei piloni della cupola (figg. 377-378), il tagliapietra stende festoni d'alloro da voluta a voluta dei capitelli corinzi, per parare a gloria la chiesa, ove il genio del Correggio s'innalzerà a volo su per la cupola e farà

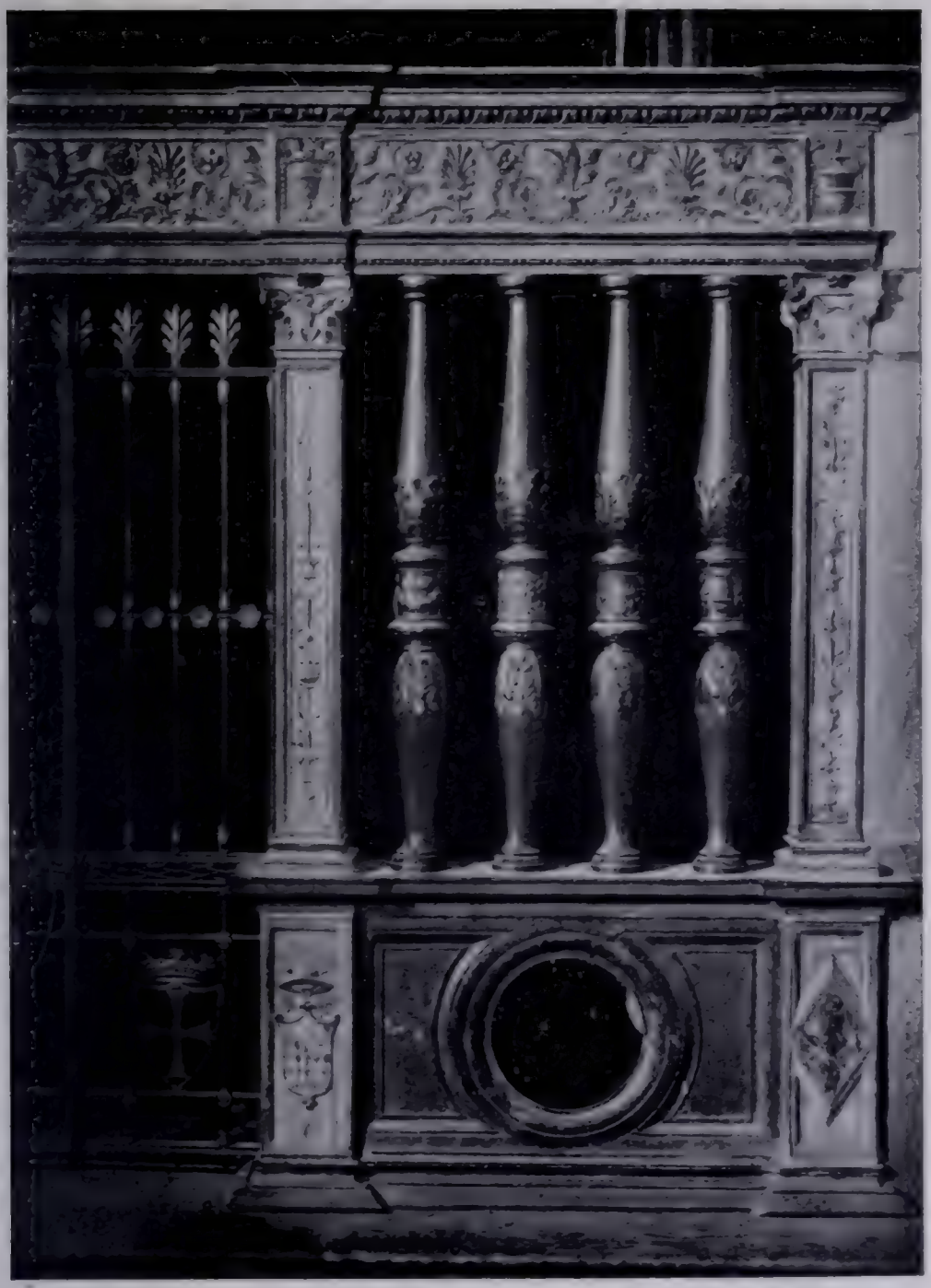


Fig. 376 — Parma, Duomo.
Francesco d'Agrate: Balaustra nella quarta cappella.
(Fot. Alinari).

aliare gli angioli a festa intorno all'Incoronata nella Tribuna. Il tagliapietra, che ha lasciato le sue orme in tutta la chiesa solenne, si riconosce nei medaglioni che reggono le statue del Begarelli, nella porta e nelle finestre della sala del Capitolo (fig. 379), nelle pile dell'acqua santa (fig. 380) [1]. Il suo stile si sviluppa, più che nel monumento Montini, nell'altro di Don Vincenzo Carissimi (fig. 381), che

Fig. 377 — Parma, S. Gio. Evangelista.
Francesco d'Agrate: Decorazione dei capitelli della navata mediana.
(Fot. Alinari).

lo scultore s'impegnò d'eseguire nel 1520 per il duomo parmense. Le grottesche han complicato il suo stile e, tra i girali, s'affaccian Meduse, si slancian draghi dai rami frondosi, guizzan pesci dai calici dei rosoncini. Non v'è più l'antica purezza, nè l'antica calma, ma l'elezione è in tutto, nel profilo delle cornici, nell'alternarsi dei

[1] Il Ratti, nelle *Notizie Storiche di Antonio Allegri*, 1781, p. 152, attribuisce le statuine dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, non che gli eleganti piedi delle vasche d'acqua santa e le vasche stesse, su cui vedonsi collocate, a Giambattista Fornari.

Fig. 378. — Parma. S. Gio. Evangelista.
Francesco d'Agrate, decorazione del fusto del pilastro [illegible]
[illegible]

Fig. 379. — Parma. S. Gio. Evangelista.
Francesco d'Agrate: Porta e finestre della sala del Capitolo.
[illegible]

marmi lucidi agli stucchi nell'edine e nel vivo marmo degli [illegible]. Il tagliapietra fiorentino sente che come ogni foglia sta al suo ramo, ogni ramo al suo fusto, così l'ornato all'architettura e studia per-

Fig. 310. — Firenze, Arte [illegible]. Pilastrino d'angolo. Fine dell'impostazione [illegible]

nol di adattare tutto a questi. Così le zampe ferine sotto il sarcofago mentre di sfi le rafforzano con gli artigli loro, come unendo mensola a mensola, mentre le zampe stesse si coprono di foglie che si sviluppano alte altre sopra distese, a protezione del sarcofago. In questi

[illegible], in questi rapporti, in questi attacchi di forme e di cose, è tutta la forza costruttiva, chiaramente manifesta nel monumento Sforza

Fig. [illegible] — [illegible]
Francesco d'Agrate: *Mausoleo di Don Ursone* [illegible]
[illegible] (Milano, [illegible])

Alla Stecconata (fig. [illegible]) [illegible] tempio di Gian Francesco d'Agrate della sua gloria d'architettore. Nel monumento, egli ridusse al minimo la funzione [illegible] che le linee architettoniche si svolgono libere e la si [illegible] varietà

Fig. [illegible] — Parma, Steccata. Francesco d'Agrate: *Mausoleo di Sforzino Sforza.*
Per cortesia della Dott. Augusta Quintavalle).

e colore con addentramenti a specchi, rialzati con tondi al centro dei pilastri e semitondi dai capi, con rettangoli nel mezzo dei piedistalli, con triangoli curvilinei nel lunettone e nei semipennacchi. Tace la musica ornamentale, mentre Sforzino Sforza, sculto alla miche-

Fig. 383 — Parma, Steccata.
Francesco d'Agrate: Parte della esterna decorazione.
(Fot. Alinari).

langiolesca, dorme con la testa e la destra poggiata all'origliere. Nella Steccata, i capitelli delle lesene, le finestre e le porte (fig. 383), ci ridicono come il decoratore fosse, quasi a signora, devoto all'architettura. Esempi in Parma non gli mancarono, poichè Marcantonio Zucchi intagliatore e i fratelli Pasquale e Gianfrancesco Testa, pure intagliatori, furono architetti. Il primo eseguì gli stalli

Fig. [illegible] — Parma S. [illegible] Monumento [illegible] Stalli del coro.
Fot. Alinari.

Fig. 385 — Parma, R. Pinacoteca.
Marcantonio Zucchi: Cornice alla Madonna della Scodella.
(Fot. Alinari).

Fig. 386 — Parma. R. Museo d'Antichità. Marcantonio Zucchi: Cipsopo. (Fot. Alinari)

del coro di San Giovanni Evangelista (fig. 384), per i quali convenne col Monastero sin dal 25 novembre 1512, e durò diciannove anni nel lavoro, che fu stimato da Fra' Damiano da Bergamo, e continuato dai fratelli suddetti per gli ultimi sei seggi. Gian Francesco d'Agrate ebbe anche rapporti con Marcantonio Zucchi, tanto che al disegno di questo maestro è ascritta la decorazione marmorea, da lui eseguita, della Porta e delle due finestre del Capitolo di San Giovanni Evangelista [1]. L'arte dell'intagliatore e architetto Marcantonio Zucchi può ancora riconoscersi nella cornice trionfale della *Madonna della Scodella* (fig. 385), come in un cassone del Museo parmense d'antichità (fig. 386). E questi superbi saggi d'intaglio mostrano chiari rapporti con l'opera di Gian Francesco d'Agrate.

[1] Cfr. la *Guida* ms. del P. Baistrocchi, cit. dal Bertoluzzi, cit.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

6.

BARTOLOMEO PRADESOLI DI REGGIO

1505 — Riceve dal Priore dei Canonici di S. Sepolcro di Parma l'incarico di compiere con grandiosi e ricchi lavori marmorei la facciata della chiesa stessa; ma il lavoro rimase agli inizi.

1507, 3 aprile — Gli è allogato dai fratelli Colla il sarcofago di Marco Colla nel Duomo parmense. Nella targhetta, in basso, è scritto: *Barth. Reg. F.*

1508 — Lavora con Antonio d'Agrate « unum cornisonum super Evangelistario » per il Duomo.

1508 — Costruì quattro bastioni per la città.

* * *

Quest'oscuro tagliapietra, compagno di lavoro al padre di Gian Francesco d'Agrate, par che dia a questo maestro, col monumento Colla (fig. 387), un modelletto, specie nella parte terminale, per il sepolcro Carissimi. Francesco d'Agrate lo amplificherà, gli torrà certa durezza di contorni, innalzerà d'un grado il sarcofago, allungandolo per diminuire il troppo peso sulle mensolette ch'egli andrà moltiplicando. Ma in sostanza lo schema primo fu dato da Bartolomeo Pradesoli reggiano, buon tagliapietra, che già ricorre a varietà di pietre per il suo monumento, affine d'ottenere varietà d'effetti. Quantunque il disegno, per la lunga nicchia sovrastante, sia squilibrato, vi si nota tanta cura, e nell'ornato che si diparte dalla coda dei Pegasi tanta scioltezza, da farci ammirare il tagliapietra dimenticato. Come questi, altri ch'ebbero nome al loro tempo sono sconosciuti oggidì, a Cremona Gaspare Pedani, che fece il monumento di Andrea Alli nel portico della Cattedrale cremonese; nell'Emilia,

Fig. [illegible] — Parma, Duomo.
Bartolomeo Prandi (?) Modenese (?).
(Per cortesia della Dott. Antonia Gialdini [illegible])

Fig. 388 — Ferrara, Palazzo de' Diamanti. Frisoni?: Capitelli del loggiato del cortile.

Fig. 389 — Verona, Sant'Anastasia.
Frisoni?: Candelabro del terzo altare a destra.
(Fot. Alinari).

Fig. 390 — Verona, Sant'Anastasia.
Frisoni?: Candelabro in Sant'Anastasia.
(Fot. Alinari).

tutta una schiera di tagliapietra, Jacopo, il suo figliuolo Paolo, i nipoti Silvio e Ambrogio, «i quali hanno fatto bellissimi lavori dell'arte loro in questa città di Modena» [1]. Nulla ne sappiamo, se non che un Jacopo da Modena fece il disegno per la facciata della chiesa di S. Sepolcro in Parma, che doveva compiersi da Bartolomeo Pradesoli. Quel maestro Jacopo, di cognome Fornari, era testimone al contratto stipulato col Pradesoli il 3 novembre 1505.

Oltre questi maestri, non vanno dimenticati i Frisoni, che da Verona a Mantova a Ferrara portarono il loro industre scalpello, come si vede nei capitelli (fig. 388) e nelle superbe candelabre dei pilastri angolari del palazzo dei Diamanti, che tanto ricordano quelle del terzo altare a destra della chiesa di Sant'Anastasia a Verona (figg. 389-391).

[1] Così si legge nel «Catalogo di Modenesi illustri» per Tommasino Lancilotto.

Fig. 391 — Verona, Sant'Anastasia. Frisoni?: Candelabro del terzo altare a destra. (Fot. Alinari).

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

7.

ANDREA MARCHESI DA FORMIGINE

1515 — Incomincia, per commissione di Giovanni Gozzadini, i lavori del portico della chiesa di San Bartolomeo, e presenta ai Deputati della Fabbrica del palazzo dei notai i disegni dei lavori d'intaglio per il soffitto d'una sala « cum le soe rose intagliate e afrapatte ».

1515, 6 febbraio — Istruisce a Bologna nell'arte dell'intaglio Michele di Giovanni Armani.

1516 — Lavora d'intaglio per la cappella del vicelegato Altobello Averoldi nel palazzo pubblico.

1517-1521 — Lavora pure d'intaglio nella costruzione del palazzo Fantuzzi, ora Cicetta, in via S. Vitale a Bologna.

1528-1529 — Vien eretto, sui disegni del Marchesi, il palazzo Foresi, già Monari, in via Galliera.

1543-1554 — Costruisce un ospedale, ov'era il convento e la chiesa di S. Gregorio *extra-muros*; ma, sospeso nel 1552, il lavoro vien poi affidato a Jacopo, suo figlio.

1554, 12 aprile — Atto notarile relativo a differenze, per l'altar maggior di S. Martino a Bologna, di Marco Malvezzi con maestro Andrea da Formigine.

1559, 26 giugno — Data della sua morte.[1]

* * *

Il portico della chiesa di San Bartolomeo (figg. 392-393) ci rappresenta le virtù d'ornamentista di Andrea da Formigine taglia-

---

[1] Bibliografia: O. Maruti, *Una cornice del Formigine ad un'ancona del Francia*, in *Arch. storico dell'Arte*, II, 1889; F. Malaguzzi-Valeri, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, Roma, 1899; U. Berti, *Un intagliatore bolognese del secolo XVI, Andrea Marchesi*, in *L'Arte*, 1901, Arte decorativa, pp. 21-28; L. Frati, *Di Andrea Marchesi da Formigine*, in *L'Arte*, XXIII, 1920, pp. 230-240; Id., *Andrea da Formigine (a proposito dei paliotti di S. Gregorio in Bologna*, in *Rassegna d'Arte ant. e Mod.*, VIII, 1921, pp. 45-50).

pietra, nelle candelabre dei pilastri, nelle loro basi con targhe, scudi, armature, e nei loro piatti capitelli: l'ornamentazione delle cande-

Fig. 392 — Bologna, Chiesa di S. Bartolomeo. Andrea da Formigini: Portico. (Fot. Poppi)

labre, ispirata a esemplari romani del II-III secolo, è fitta, come se tra i vasi si fosse assiepato il fogliame, che non lascia spazio nudo, sventolando, arricciandosi sui giri dei rami. La pietra friabile sgretolata non permette più di godere il taglio d'Andrea, le sue finezze ornamentali. E poi che la pietra era rara a Bologna, come in tutta

l'Emilia, il tagliapietra ricorse al legno, più conservatore dei suoi intagli, straricchi così da movere i committenti magnifici della Santa Cecilia di Raffaello a far ricorso alla sua arte per l'inquadratura superba (figg. 394-395). Anche nel legno s'affittiscon gli ornati, e la vite s'addentra, copre com'edera tutti i girali, che lega con i suoi vi-

Fig. 393 — Bologna, Chiesa di S. Bartolomeo.
Andrea da Formigini: Particolare d'un'arcata del portico.
(Fot. Poppi).

ticci. Gli uccelli poggiati su quel bosco di frondi vi si ascondono, per beccare i grani delle bacche socchiuse.

Di qua e di là dall'altare della Santa Cecilia son due angeli portacandelabri (figg. 396-397), forse eseguiti su disegno di Raffaello stesso, tanta è la dolcezza urbinate dei volti degli angioli; ma Andrea ha assottigliato le forme, ne ha accentuata la flessuosità, si è abbandonato al gusto decorativo nell'arricciar drappi e capigliature, nel drizzar le ali acute, con penne a raffi. Tutto prende snellezza nello slancio delle forme racchiuse entro i sinuosi contorni della cornucopia e del candelabro come tra quelli curvilinei d'una lira.

Fig. 394 — Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte.
Andrea da Formigine: Cornice della Santa Cecilia.
(Fot. Poppi).

Un'altr'opera d'intaglio, l'altare della Madonna degli Angeli in San Vitale (fig. 398), torna a mostrarci il maestro, appena leggermente schiarito, con il fogliame arricciato, uncinato, le grandi rose come battute alla gotica (fig. 399), con addentramenti o infossature tra gonfiezze o rialzi. Le foglie, che sono le antiche convenzionali, nate dall'acanto, prendon gotica tensione, con le vette a becco, le firbe stirate, i rami a spira scattanti (fig. 400).

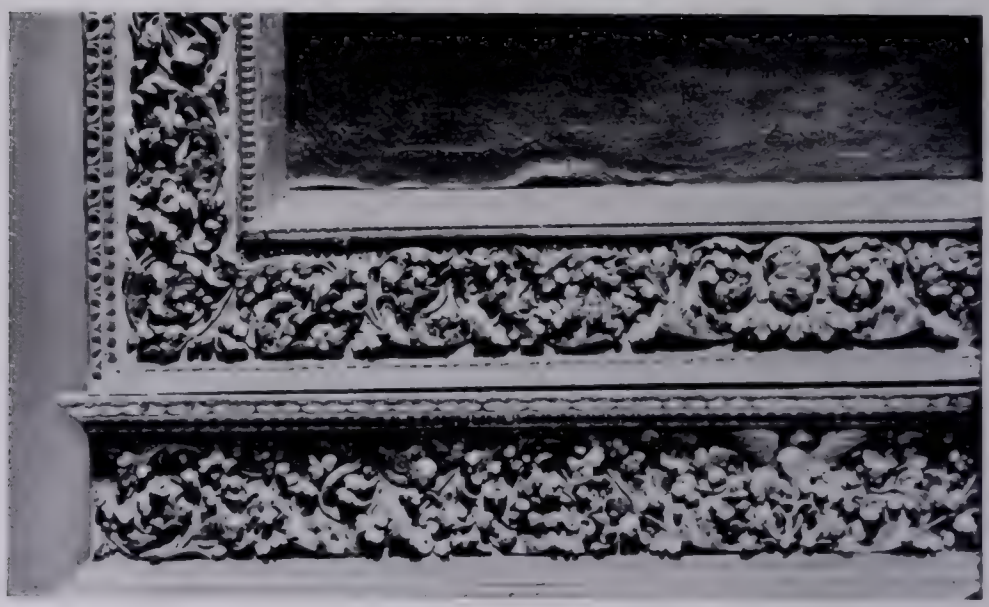


Fig. 395 — Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte.
Andrea da Formigine: Particolare della cornice della Santa Cecilia.
(Fot. Zagnoli).

Anche dopo parecchi anni (1532), in San Martino Maggiore (fig. 401), nella prima cappella a destra, intorno alla pala di Girolamo da Carpi, si trova la stessa decorazione lussureggiante. È un rigoglio che diviene eccessivo, tanto che le colonne tutte vestite di foglie non si combinano con le loro vicine a scanalature, benchè coperte d'ornati nell'ultimo terzo, come se queste avessero un altro peso, un'altra forza, e non potessero stare appaiate. In ogni modo, la tensione notata nella decorazione di San Vitale qui vien meno, e tutto si fa più placido, con piani a più lievi addentramenti, fibre più calligrafiche, contorni meno acuti, petali più lisci (figg. 402-403). L'intagliatore ha cambiato strumento, quietato i nervi con gli anni.

Anche nel monumento sepolcrale di Giovanni Battista Malavolta (fig. 404) eseguito nel 1533, l'intagliatore in legno, tornando alla pietra, è più chiaro, più semplice, non solo nella figura del defunto pensosa

Figg. 396-397 — Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte.
Andrea da Formigine: Angioli porta candelabro a lato dell'altare della Santa Cecilia.
(Fot. Zagnoli).

sullo sfondo di libri aperti, col braccio puntato su codici chiusi, ma anche nel cimiero del monumento, ove Andrea da Formigine, pure conservando la testa d'ariete, a lui consueta, nel centro della spira delle volute, si mostra tutto regolare, misurato, intento a non coprir la guida della linea.

E, nonostante i molteplici ornati, anche nella porta del collegio

Fig. 398 — Bologna, Chiesa di S. Vitale.
Andrea da Formigine: Altare della Madonna degli Angeli.
(Fot. Zagnoli).

Fig. 399 — Bologna, Chiesa di S. Vitale.
Andrea da Formigine: Particolare dell'ornamento dell'altare suddetto.
(Fot. Zagnoli).

Fig. 400 — Bologna, Chiesa di S. Vitale.
Andrea da Formigine: Particolare dell'ornamento stesso.
(Fot. Zagnoli).

Fig. 401 — Bologna, Chiesa di S. Martino Maggiore. Andrea da Formigine: Prima cappella a destra. (Fot. Alinari).

degli Spagnoli (fig. 405) il maestro è più attento a rispettare le linee nei girali dell'arco, nei pennacchi, nel fregio della trabeazione, raggiungendo solennità nella magnificenza.

Fig. 402 — Bologna, Chiesa di S. Martino Maggiore.
Andrea da Formigine: Particolare degli ornamenti.
(Fot. Croci).

Fig. 403 — Bologna, Chiesa di S. Martino Maggiore.
Andrea da Formigine: Particolare degli ornamenti.
(Fot. Croci).

Come Andrea da Formigine, altri maestri di legname adornarono di loro intagli i cori delle chiese d'Italia: tra i più noti, Fra' Damiano da Bergamo, che lavorò in patria, a Bologna e al-

Fig. 403 — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Antica da Francesco [illegible]
Fot. Alinari

Fig. 405 — Bologna, Palazzo del Collegio degli Spagnuoli. Andrea da Formigine: Porta. (Fot. Croci).

trove [1]; Fra' Giovanni da Verona, che ornò Siena, Roma e Napoli de' suoi intagli, come, nella città natale, Santa Maria in Organo [2]; Raffaello da Brescia [3]; Giovambattista del Cervelliera pisano, che lavorò la cantoria dell'organo in S. Martino di Pietrasanta [4]; Antonio Barili e Giovanni suo nipote da Siena [5], intagliatore delle porte, delle finestre e dei palchi di legname delle Stanze Vaticane; Bernardo Antonioli da Perugia, che, con la collaborazione di Nicolò di Stefano da Bologna, cominciò il coro in San Pietro di Perugia: opera ripresa nel 1533 e compiuta nel 1535 da Stefano Zambelli di Bergamo, fratello di Fra' Damiano, con numerosi aiuti [6]. Benvenuto Torelli lavorò il coro della chiesa dei Ss. Severino e Sosio a Napoli [7] e l'altro della basilica cassinese; Giovanni Gili col fratello Paolo intagliò il coro di S. Francesco dei Conventuali a Palermo [8].

---

[1] Santo Varni, *Delle Arti della Tarsia e dell'Intaglio*, Genova, 1869; Demetrio Finocchietti, *Della Scultura e Tarsia in legno dagli antichi tempi a oggi*, Firenze, 1873; P. Marchese, *Memorie de' più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Bologna, 1879; Fr. Maria Tassi, *Vita dei pittori, scultori ed architetti bergamaschi*.

[2] Giac. Franco, *Di Fra' Giovanni da Verona e delle sue opere*, Venezia, 1863; G. Milanesi, *Di Fra' Giovanni da Verona maestro d'intaglio e di tarsia*, in Vasari, *Vite*, ed. Sansoni, V, p. 335; Caffi, in *Arch. st. lombardo*, VII, fasc. I, 1880, p. 109.

[3] Caffi, in *Arch. stor. lombardo*, IX, fasc. IV.

[4] Vasari, *Vite*, ed. Sansoni, II, 469.

[5] G. Milanesi, in *Commentario alla Vita di Raffaello da Urbino*, parte terza, in Vasari, *Vite*, IV, ed. Sansoni, p. 409.

[6] Ad. Rossi, *Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV e XVI*, Perugia, 1874.

[7] De Domiasci, *Vita de' pittori, scultori, ecc. napoletani*, vol. II, p. 79; Faraglia, in *Arch. stor. napoletano* (anno III, fasc. II).

[8] Gioacchino di Marzo, *I Gagini e le sculture in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo, 1883.

IV.

ORNAMENTISTI IN RITARDO

8.

JACOPO BIANCHI DI VENEZIA E PIETRO BARILOTO DI FAENZA

JACOPO BIANCHI DI VENEZIA

1515, 17 aprile — Jacopo Bianchi è stabilito a Forlì, ed eseguisce ornamenti nella casa di Pier Giovanni Numai.

1523, 14 febbraio — Fa da testimonio a un atto di Rocco d'Andrea da Ferrara scalpellino.

1525 — Data sulla tomba di Brunoro I Zampeschi a Forlimpopoli, nell'atrio di San Ruffillo.

1527, 19 gennaio, 14 febbraio, 18 febbraio, 16 luglio — Il suo nome di testimone è riportato in atti notarili con quelle date.

1535 — Probabilmente fa il trittico marmoreo del Duomo di Forlì, nella cappella del SS. Sacramento (ora nel camposanto di Ravenna). Il trittico fu attribuito al Bariloto da Enrico Pazzi scultore, dal Grigioni e da Sesto Baccarini a Jacopo Bianchi, dalla Filippini Baldani di nuovo al Bariloto.

1536 — Chiude con un'arcata, ora detta l'*Arcata dei Ferri*, la Cappella dedicata al Corpo di Cristo, in S. Mercuriale di Forlì; e quella fu l'ultima sua opera.[1]

* * *

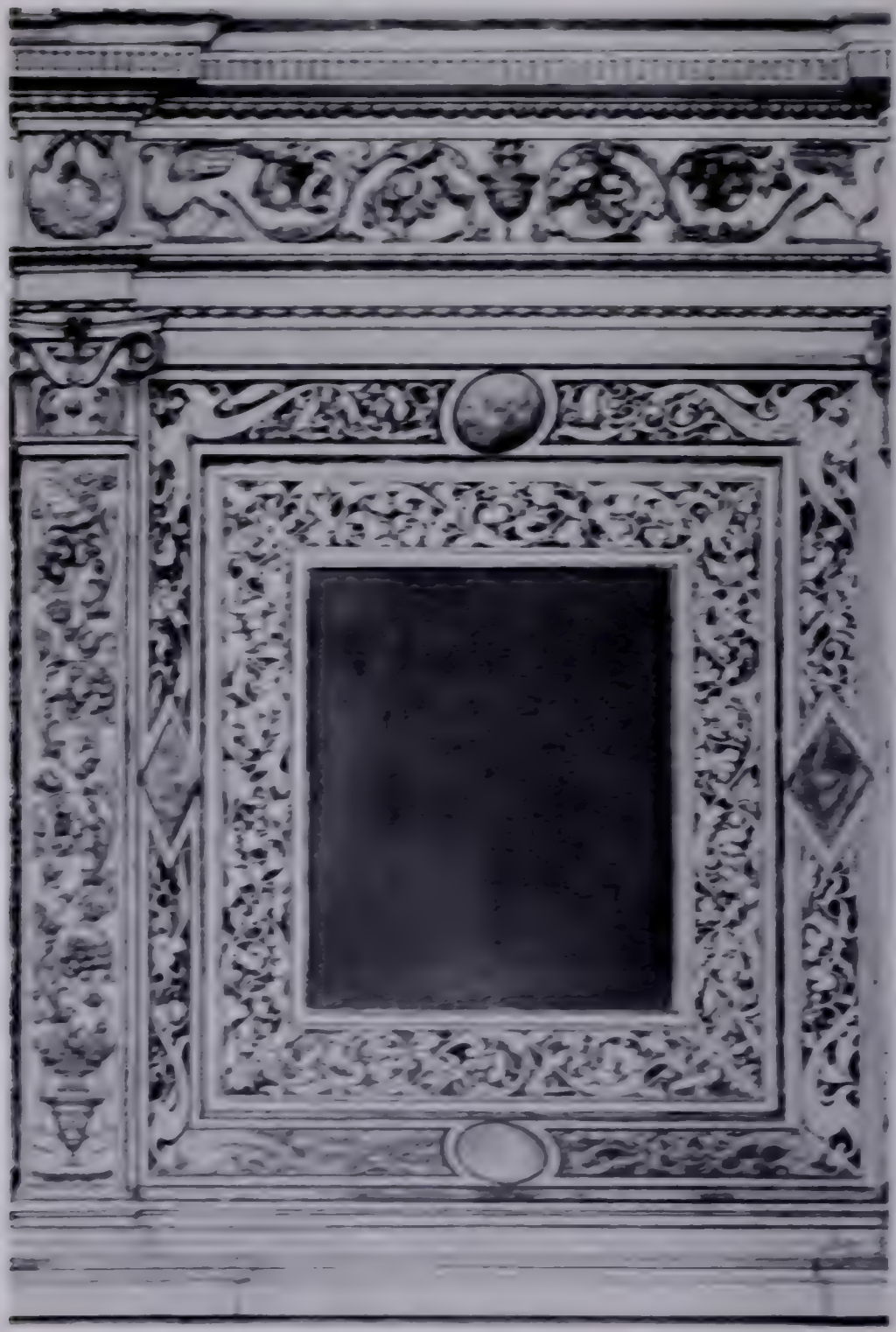
Questo tagliapietra veneziano, che si suppone maestro di Pietro Bariloto, nel sepolcro di Brunoro Zampeschi nella chiesa di San Ruffillo a Forlimpopoli, e più nell'Arcata dei Ferri in San Mercu-

[1] Bibliografia: Carlo Grigioni, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, 1890, p. 3 e segg.; Sesto Baccarini, *Jacopo Bianchi e il Monumento a Brunoro Zampeschi in San Ruffillo di Forlimpopoli*, in *Bullettino della Società fra gli Amici dell'Arte*, 1895, p. 71; Laura Baldani Filippini, *Jacopo Bianchi da Venezia e Pietro Bariloto faentino scultori del '500*, in *Rubicone*, anno I, settembre, fasc. 3.

Fig. 406 — Forlì, San Mercuriale.
Jacopo Bianchi: Particolare dei pilastri dell'arcata dei Ferri.
(Per cortesia della Dott. Baldani Filippini).

Fig. 407 — Ravenna, Cimitero. Jacopo Bianchi: Particolare del trittico marmoreo. (Per cortesia della Dott. Baldani Filippini).

riale a Forlì (fig. 406), si dimostra valente decoratore derivato dai Lombardo, che tennero il campo della scultura a Venezia, e, come Pietro Lombardo, nei lati quadrangolari della base del monumento



a Pietro Mocenigo, richiamò classici ricordi, così Jacopo Bianchi cercò motivi antichi, nel fanciullo sull'ippocampo e nel satiro sul capricorno, negli specchi quadrati dei piedistalli ai pilastri di quell'arcata. I materiali di bottega dei Lombardo erano stati, benchè scarsamente, raccolti dal veneziano Jacopo Bianchi e trapiantati sulle rive dell'Adriatico, ove si faceva sentire l'espansione artistica di Venezia. Anche il trittico marmoreo, già nella Cappella del

Fig. 409 — Ravenna, Cimitero. Jacopo Bianchi: Particolare del trittico marmoreo. (Per cortesia della Dott. Baldani Filippini).

SS. Sacramento nel Duomo forlivese (figg. 407-408), ora nel camposanto ravennate, mostra, nella figura dell'Eterno Padre (fig. 409), la derivazione diretta di Jacopo Bianchi dai Lombardo, e, negli ornamenti del trittico a niellatura, il riflesso di forme in voga a Venezia, per esempio nei gradi della scala dei Giganti al palazzo ducale. Quelle forme fiorite veneziane par che ristagnino nell'arte del Bariloto, cui viene ascritto il trittico già nel Duomo forlivese. Jacopo Bianchi, anche nei triangoli curvilinei sull'arcata dei Ferri, ricorse all'effetto di ornati bianchi incassati su fondo scuro, quale non si vedrà in Bariloto, contento solo d'inserire tondi di marmi diversi alla maniera lombardesca.

PIETRO BARILOTO

1518 — Pietro Bariloto fu chiamato a lavorare per un anno alla decorazione della famosa cappella Lombardini in San Francesco (ora distrutta a Forlì).

1522 — Balaustra da lui eseguita in S. M. dei Servi, « artificium et ornamentum » (distrutto).

1522-28 — Scolpisce il monumento all'arcidiacono Severelli per il Duomo di Faenza.

1523-24 — Eseguisce otto colonne con i capitelli per il chiostro dei Domenicani a Faenza (ne restano due).

1529 — Erige il mausoleo al vescovo Pasi nella chiesa dei Serviti a Faenza (ora al Cimitero).

1529 — Costruisce il sepolcro del vescovo Graziani a Cotignola.

1529 — Scolpisce l'altro per Giuliano Cameraro (targa esistente nel Museo di Faenza).

1536-37 — Fa il taberracolo per Sant'Antonio di Forlì (ora distrutto).

1538-42 — Scolpisce il monumento per il giureconsulto Bosi a Faenza.

1555 — In quest'anno l'artista è dichiarato non più nel novero dei vivi.[1]

* * *

Si vuole che Pietro Bariloto sia stato discepolo di Jacopo Bianchi, trovandosi l'uno e l'altro a Forlì, intenti a sculture per decorare cappelle appartenenti alle compagnie religiose, tanto più che il secondo, il veneziano, arrivò, a nostra saputa, anteriormente al primo, tanto da far ritenere che la sua arte, evoluta nella gran festa di forme e di colori a Venezia, abbia naturalmente influito sul tagliapietra della città romagnola. Tuttavia, nel monumento Bosi (fig. 410), il tagliapietra Bariloto sembra avere affinità maggiori con

[1] Bibliografia: GIAN MARCELLO VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli Artisti faentini nei secoli XV e XVI*, Faenza, 1879; GIOVANNI BEDESCHI, *Opere d'arte in Romagna*, in *L'Arte*, IV, p. 201; LAURA BALDANI FILIPPINI, *Jacopo Bianchi di Venezia e Pietro Bariloto faentini, scultori del '500 a Forlì*, in *Il Rubicone*, rivista mensile di Romagna, I, 1932, n. 3, Bologna, Stabil. poligr. riuniti (cfr. anche GRIGIONI e BACCARINI, citati nella bibliografia di Jacopo Bianchi).

Fig. 410 — Faenza, Cattedrale. Pietro Bariloto: *Mausoleo Bosi.*
(Fot. Alinari)

Alfonso Lombardi, il quale fu, come abbiam detto, a Faenza, tanto più che la figura distesa sul sarcofago obliquamente con la veste a ventaglio ci richiama altr'opera sepolcrale del Lombardi a Bologna, quella per Ercole Buttrigari (fig. 411). A parte i rapporti probabili con quel plasticatore e con la decorazione bolognese, il tagliapietra faentino mostra il suo scarso fondamento nel far di figura, mentre,

Fig. 411 — Bologna, San Francesco.
Alfonso Lombardi: *Tomba di Ercole Buttrigari.*
(Fot. Croci).

nella decorazione, s'ingegna a prender modelli, non da Bologna soltanto, ma di Toscana, di Lombardia e di Venezia. Nel monumento Severoli (fig. 412), i due putti che tengon la corona sul sarcofago richiamano anche forme quattrocentesche toscane. Il tagliapietra rappezza, come può, la sua decorazione, da qualunque parte a lui venga, con l'antico e con il nuovo.

Fig. 412 — Faenza, Cattedrale. Pietro Bariloto: *Mausoleo Severoli.*
(Fot. Alinari).

V.

EREDI DEI DELLA ROBBIA NEL CINQUECENTO

I.

GIOVANNI DELLA ROBBIA

1469, 19 maggio — Data della sua nascita.

1497 — Fa il lavabo di S. Maria Novella a Firenze; la *Madonna inginocchiata* del Museo metropolitano e l'altra della collezione Thaw di New York; la *Madonna col B.* di S. Michele a Volterra.

1501 — Eseguisce il *Giudizio Universale* in San Girolamo a Volterra; *San Francesco tra due Santi* nella stessa chiesa.

1510 — Modella la *Resurrezione* nell'Accademia di Firenze; l'*Ascensione*, ora al Museo Nazionale di Firenze; lo stemma di Giovanni Gaetani e Alessandra Minerbetti, nel Museo stesso.

1511 — Dà mano alle *Storie della vita del Battista* per San Leonardo di Cerreto Guidi; al *San Giovannino nel deserto*, già nella collezione Volpi, 1917.

1513 — Lavora il tabernacolo per San Medardo d'Arcevia, gli *Angeli reggi-candelabro* per la sacrestia di Sant'Ambrogio di Firenze, altri due angeli simili per la chiesa della Misericordia in Firenze; la pala d'altare con la *Madonna, due angeli* e la *Natività*, già nel monastero di Buonsollazzo; l'altra pala d'altare con la *Natività* e i *Ss. Lorenzo e Vincenzo* per Santo Stefano di Pescina e Vaglia; la *Deposizione* nel sepolcro, lunetta in S. Salvatore al Monte.

1515 — Modella la *Pietà* nel Museo Nazionale di Firenze, l'altra nel Monastero della Verna; l'*Immacolata e Santi* a San Lucchese, Poggibonsi; la *Madonna della Cintola e Santi* a San Giovanni in Valdarno; il Ciborio Magalotti, ora al Museo Nazionale di Firenze.

1518 — Compone la fonte con *Storie del Battista* in S. Gio. Battista a Montevarchi.

1520 — Eseguisce la pala nel Camposanto di Pisa con l'*Assunzione della Madonna;* il *Noli me tangere* nel Museo Nazionale di Firenze.

1521 — Modella la *Deposizione*, lunetta n. 37 al Museo Nazionale sudd.; l'*Annunciazione* ib. (n. 78); la *Natività* ib. (n. 25).

1522 — Costruisce il tabernacolo con *Madonna e Santi* in via Nazionale a Firenze; la *Madonna tra Santi* nella cappella Bardi in Santa Croce.

1523 — Eseguisce *Profeti, Apostoli e Santi*, medaglioni nella Certosa in Val d'Ema.

1526 — Elabora la *Madonna col Bambino e due Santi* nella SS. Annunziata di Arezzo.

1528 — Fa lo stemma di Francesco di Casavecchia nel palazzo del Vicariato a Scarperia.

1529 — Muore. [1]

* * *

Giovanni della Robbia, figlio di Andrea, continuò l'arte paterna, rendendola sempre più popolaresca. L'arte della terracotta invetriata, che aveva con Luca, anche nei semplici rapporti del bianco con l'azzurro, espressa tanta ideale nobiltà e dolcezza, e che, pur complicandosi di colore, aveva serbata in Andrea un'impronta di purissima grazia, nel Cinquecento decade. La terracotta invetriata di Luca e d'Andrea portava una lieve nota policromica alla pietra e al mattone degli edifici, togliendoli al freddo, al grigio, alla monotonia degli effetti; ma, inoltrandosi nel Cinquecento, non si vide più la pittura quale complemento alla scultura; non si sentì, come nel Quattrocento, la letizia delle note cromatiche semplici e franche e dei giochi di luce, l'armonia di un iridescente colore. E alla vita della terracotta era necessario il colore, non solo per temperare con le tinte certi tratti un po' crudi della modellatura, ma anche perchè

[1] Bibliografia su Giovanni della Robbia: A. Anselmi, *Tesori artistici di Arcevia*, in *Arte e Storia*, III; P. Bacci, *Documenti sconosciuti su Giovanni della Robbia*, in *L'Illustratore Fiorentino*, U. S., 1908, 140; E. Bertaux, *Etudes d'histoire et de l'art*, Paris, 1911; W. Bode, *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze*, in *Arch. st. dell'Arte*, II, pp. 1-9; Id., *Florentine Sculptors of the Renaissance*, New York; Jacopo Cavallucci e Emile Molinier, *Les Della Robbia*, Paris, 1884; Maud Crutwell, *Luca and Andrea Della Robbia and their successors*, Londra and New York, 1902; Cornel von Fabriczy, *Un'opera di Giov. della Robbia*, in *Arch. stor. dell'arte*, 1890, 162; A. Marquand, *Robbia Heraldry*, Princeton and Oxford, 1919; Id., *Della Robbias in America*, Princeton and Oxford, 1912; Rufus G. Mather, *Nuovi documenti robbiani*, in *L'Arte*, 1928, 190-209; *L'Arte*, 1919, 105-112; 243-248; Gaetano Milanesi, *Miscellanea d'arte*, parecchi volumi manoscritti a Siena; M. Reymond, *La sculpture florentine*, 4 vol., Florence, 1897-1900; C. Ricci, *Volterra*, Bergamo, 1905; G. Vasari, *Le Vite*, Milanesi, 1878.

Fig. 413 — Firenze, S. Maria Novella.
Giovanni della Robbia: Lavabo nella sagrestia.
(Fot. Alinari).

la decorazione in maiolica quasi aveva il compito di coordinare la natura attorno al monumento che se ne ornava. E appunto perchè nell'accordo di tinte col cielo e col terreno era l'arte, la grand'arte della terracotta policroma, voleva quella policromia essere graduata finemente, voleva patine non rumorose, passaggi tenui, delicati. E invece Giovanni della Robbia, come i suoi fratelli Luca e Girolamo, che portarono in Francia l'industria loro, come Fra' Mattia e Frate Ambrogio che ebbero propria fornace nelle Marche, non sempre curò che la produzione fosse eletta, purchè fosse abbondante, anche a costo di valersi di stampe, talvolta di vecchie stampe. Avvenne allora per l'arte robbiana come per l'oreficeria, che a far croci calici e reliquarî usò ristampar laminette, figure consuete, ornati, foglie, simboli. Giovanni della Robbia non si peritò di ristampar pilastrini, mensole, festoni di frutta e di fiori, cherubi alati, putti, vasi: mise insieme così le sue architetture, le sue pale d'altare, senza spontaneo coordinamento, senza struttura.

La sua prima opera, il lavabo della sagrestia di Santa Maria Novella, è del 1497 (fig. 413); la lunetta, con la *Madonna* (fig. 414), corrisponde ad altre di Andrea della Robbia, come ha notato il Marquand, e cioè alla lunetta del Museo di Berlino (n. 97), e all'altra sulla porta della cattedrale di Pistoia, mentre i pilastri sono simili a quelli di Andrea nella cappella Medici in Santa Croce. In quest'esordio, poco si può riconoscere di personale a Giovanni della Robbia, il quale, imitando Desiderio da Settignano, pose ai limiti della trabeazione putti con festoni sulle spalle. Manca, al gruppo imitato da Luca, la delicatezza soave del prototipo, come appannato dalle accentuazioni andreesche, e ancor più manca, ai putti reggifestoni, l'entusiasmo, lo slancio, la giovanile baldanza di quelli di Desiderio. I genî del monumento Marsuppini avanzano come a danza; e i festoni stessi, annodati al vaso sul vertice dell'arco, cadon seguendo l'onda del suono che accompagna il moto di danza dei fanciulli. Qui i putti reggon le ghirlande, o, per meglio dire, hanno le spalle sotto il giogo dei festoni; e il vaso, cui essi s'agganciano, è piccolo, non come alta olla fiammante. Tutta l'eleganza, tutta la vita del prototipo, si spengono nelle mani di Giovanni della Robbia, che ricorre anche al riempitivo di due altri putti adagiati in alto della lunetta, con un braccio intorno alla base del vaso di gigli. Tutto è apparato nell'opera di Giovanni, men-

Fig. 414 — Firenze, S. Maria Novella. Giovanni della Robbia: Lunetta del lavabo suddetto. (Fot. Alinari).

tre per l'esilerno le figure vivono nell'architettura, ne diventano parte, la completano, le danno un'anima, le danno moto. Le forme, benché imitate da Andrea, s'ingrossano, si riempiono, si gonfiano, tornleggiano, allontanandosi sempre più dallo stucchato.

Nel corso del tempo, Giovanni della Robbia peggiorò, travolto da fretta, come si vede nella *Natività di Cristo*, proveniente al Museo Nazionale di Firenze dal convento di San Girolamo delle Fovenne (fig. 475), firmata e datata 1521. Tranne i due in basso, gli angioli musici e portacandelabri e i cherubi oranti provengono certo dalla decorazione di una nicchia, mostrandoci così tanti brani di un'opera di stampatore. Anche la ghirlanda di fiori e frutta è congegnata tratta da vecchie stampe, ma s'addensa, senza più la distinzione dei mazzi e il respiro di vasti che aveva nelle antiche terrecotte robbiane: anche i festoni perdono sempre più l'impronta del lavoro originale. L'opera del giardiniere: molte di quelle frutta son modellate dal vero, da nespole, melagrane, zucchetti, cetrioli, pigne, e, non animate dal tocco dell'artista, mancan di vita, come rese fossili. Così aveva fatto Vittorio Ghiberti nel contorni delle porte del Battistero, mandando in visibilio gli ammiratori dei legumi, delle frutta, degli insetti, non da stecca umana eseguiti, ma stampati dalla diva natura. Copia Vittorio Ghiberti, copia e getta confusamente nel bronzo, senza il nitore delle superbi ghibertiane, il maestro che pose ceste di frutta nelle cappelle del tempio malatestiano, copia e getta disordinatamente Giovanni della Robbia frutta e legumi nelle sue cornici.

Composto il gruppo bolognese di Madonna, Giuseppe e Giovannino adoranti il putto informe, il plastico si cimenta, con poca fortuna, alla rappresentazione del paesaggio con la capanna, e in alto, al centro, tre angioli sopra un riparo. Tradotto, a fatica, un esemplare pittorico del tardo quattrocento fiorentino, Giovanni della Robbia pose a termine della composizione Dio padre in un clipeo circondato da Serafini, in atto di stendere verso la terra, a palme infuori, le mani tra cui s'invola la colomba dello Spirito Santo. Forse da una stampa già eseguita per un *Annunciazione*, l'artefice tolse il gran disco per chiudere il vuoto prodotto dall'alta centina.

Come si vede dal paesaggio di quest'ancona, Giovanni della Robbia s'illudeva d'ottenere con la creta effetti possibili soltanto alla pittura, cercando di arricchire la sacra scena, di metter tutto in

Fig. 415 — Firenze, Museo Nazionale. Giovanni della Robbia: *Natività*.
(Fot. Alinari).

evidenza in un'arte che si rivolgeva al popolo. Aumentò quindi di colori la sua tavolozza ad appagare i campagnoli che ricercavano

Fig. 416 — Firenze, Museo Nazionale.
Gio. della Robbia: *Madonna con Gesù e San Giovannino.*
(Fot. Alinari).

le sue Madonne, i committenti che sempre più numerosi gli chiedevan pale d'altare, e che si deliziavano tanto più dei colori quanto più erano forti e svariati. Così l'arte di Giovanni si fece chiassosa e ba-

Fig. 417 — Firenze, Museo Nazionale. Giovanni della Robbia: *Annunciazione.* (Fot. Alinari).

nale nel gruppo della *Madonna con Gesù e San Giovannino* nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 416), ove le forme, in quel tondo cornicciato di grossi ovuli e soffocato dall'enorme ghirlanda di frutta e fiorami diventano sempre più materiali, come di tela imbottita di stoppa.

Continuano a ingrossarsi le forme nell'*Annunciazione* del Museo Nazionale (fig. 417), e si fanno pesanti, come la policromia. Perfino le espressioni di pietà e d'amore par che sotto la scorza vitrea diventino atone nella lunetta della *Pietà* (fig. 418), che fa riscontro a quella dell'Annunciazione e porta il nome di Giovanni e la data del 1521. La figura della Vergine sembra tratta da Fra' Bartolomeo, la Maddalena da Piero di Cosimo, San Giovanni dal Verrocchio; ma a questa associazione di forme differenti manca unità, e le figure separate spiccano con i grossi nimbi sopra il fondo roccioso di una grotta su cui sono compressi ciuffi di verde, ramarri, animaletti. Il figurinaio ha bisogno di cincischiare tutto, anche davanti alla maestà dell'Uomo-Dio, al dramma della Pietà.

Lo stampatore si rivede a Barga, nella pala d'altare della chiesa delle monache (fig. 419), presentare in alto la Vergine con la sacra cintola e nel piano sei Santi. Gli angioli che circondan la mandorla di Maria si son veduti altra volta; il serafinetto che sta sotto la mandorla ha servito altra volta d'appoggio; tutti i serafini, sopra puntelli di nuvole, messi a cornice della pala, sono stati già stampati e ristampati. Tuttavia qui, nei Santi e nelle teste d'angioli attorno alla mandorla, anche nella figura della Madonna, par di scorgere l'intervento di un ritoccatore che abbia accentuati i lineamenti e li abbia ravvivati ed irrigiditi. È avvenuto che molte volte altri artisti son ricorsi a Giovanni della Robbia e alla sua fornace per l'invetriatura, il che spiega come di frequente, anche con materiali robbiani, con incorniciature robbiane, si abbian opere differenti da quelle proprie a Giovanni, come questa di Barga.

Lo stampatore, degenere rispetto ai grandi della sua famiglia, diviene un figurinaio, un mercante d'immagini sacre, di scudi, di chiavi con le armi nobiliari e tuttavia ha sempre in se un resto della grande tradizione quattrocentesca, un vecchio ricordo che ripete come una canzone appresa nella sua infanzia. Nel comporre il Sant'Antonio Abate per la chiesa dei cappuccini di Barga (fig. 420), trova

Fig. 118 — Firenze, Museo Nazionale. Giovanni della Robbia: *Pietà*. (Fot. Alinari).

Fig. 161. — Bergamo. Chiesa delle Monache. Giovanni della Robbia. Pala d'altare.
(Fot. Alinari.)

certa forza di modellato a formare la testa ossuta, e un nobile cader di pieghe nella tunica; ma è così raro di vederlo composto da farci

Fig. 420 — Barga, Chiesa dei Cappuccini.
Giovanni della Robbia: *Statua di Sant'Antonio.*
(Fot. Alinari)

comprendere perchè molti si domandino se il Sant'Antonio di Barga sia proprio opera di Giovanni.

V.

EREDI DEI DELLA ROBBIA NEL CINQUECENTO

2.

I FRATELLI DI GIOVANNI DELLA ROBBIA

A) FRA' MATTIA, AL SECOLO MARCO DELLA ROBBIA

1468, 6 aprile — Data della nascita.

1406 — Sua vestizione nel convento di San Marco.

1498 — Elabora i medaglioni con effigie del Savonarola al Bargello, già nella collezione Bode di Berlino.

1501 — Eseguisce il fregio dell'altare di S. M. del Sasso a Bibbiena.

1518, 10 settembre — È pagato per il pavimento a formelle maiolicate nelle logge vaticane.

1522 — Fa la pala d'altare per San Lorenzo in piscibus (perduta).

1524 — S'impegna a fare un medaglione con *Madonna e B.* (perduta), per il card. Armellini.

1528, 15 dicembre — Fa lo stemma colorato del cardinal Colonna.

1528-31 — Compone l'altare per la Collegiata di Montecassiano. Per i rapporti con quest'altare, gli si attribuisce l'altro con la *Madonna assunta dell'eremo* di Monterubbio, nel comune di Pergola.

1533-34 (?) — Data probabile del *Crocifisso* nella chiesa di San Medardo d'Arcevia.

* * *

Fra' Mattia, giunto nelle Marche nel 1527, non può avere eseguito le opere d'Arcevia e l'altare di Ripatransone in precedenza, come pensa il Marquand, perchè tutte le opere sue nelle Marche sono posteriori a quella data, e a quelle indicate nei regesti, si possono richiamare, per affinità stilistiche, i frammenti nel Museo Comunale di Ripatransone, d'un altare simile a quello di Montecassiano; l'altro altare nella Pinacoteca di Jesi, proveniente dall'Eremo delle Grotte di Cupramontana, già attribuito all'Agabiti, ma con evidenti richiami all'altare di Monterubbio, specie nell'incorniciatura; il

Fig. 421 — Camerino, Chiesa dei Cappuccini. Fra' Mattia Della Robbia: *Madonna e Santi.* (Fot. Alinari).

mezzo busto di un San Sebastiano, nella chiesa omonima di Castelplanio, presso Cupramontana, supposto per caratteri stilistici e per l'affrettata abbozzatura di Fra' Mattia. L'*Annunziata* nell'altare di S. Maria del Soccorso in Arcevia, con particolari architettonici tratti da una stessa stampa, insieme con l'altare di Montecassiano; infine un pilastro del monastero di Fonte Avellana.

Una delle opere indicate come di Fra' Mattia è la pala d'altare con una Sacra Conversazione nella chiesa dei Cappuccini a Camerino (fig. 421), dove si nota, nel modulo allungato del volto della Vergine, nel movimento sciolto dei due angeli reggi-cortina e nell'incorniciatura con simboli della Passione l'influsso di Filippino Lippi. Dai ritmi del Botticelli e di Filippino, Fra' Mattia studia la movimentata composizione della *Pietà* nella predella, senza riuscir a ottenere, nella traduzione plastica, il giusto riflesso dei modelli pittorici. L'arte si fa sempre più popolaresca, ma Fra' Mattia si studia, pur nella facilità dei suoi effetti, di rispecchiare nel gruppo della *Madonna col Bambino* toscana gentilezza.

B. FRATE AMBROGIO, AL SECOLO PIERFRANCESCO

1477 — Data della nascita di Pierfrancesco, quinto figlio di Andrea.
1405, 8 dicembre — Sua vestizione nel convento di San Marco.
1504 — Eseguisce un *Presepio* per la chiesa di Santo Spirito a Siena.
1523 — È cappellano della Pieve di Potenza Picena.
1524 — Compra una casa in territorio Montesanto.
1524, 28 aprile — Contratta per 100 boccali a 20 fiorini.
1526, 4 giugno — Ricordo di Frate Ambrogio.
1527, 7 novembre — Contratta per l'altare in San Francesco di Macerata. L'altare finito, risultò simile a quelli di Montecassiano, Ripatransone e Monterubbio parte invetriato, parte dipinto.
1528, 14 settembre — Era già morto, al vivo, perchè in un pagamento fatto in suo vece a Fra' Mattia, è detto «frater quondam fratris Ambrosii».

* * *

Frate Ambrogio non si ricorda con le opere sue, se pastori il *Presepio*, già in Santa Croce di Macerata, attribuitogli dal Marquanti-Guidi è perduto; l'altare di Macerata andò distrutto, e solo si suppone

resto di esso la statua del palazzo Comunale di quella città, rappresentante *Santa Maria Maddalena*, per caratteri stilistici in rapporto con la Santa medesima a Ripatransone. Un'altra *Santa Maddalena* a Santo Spirito di Siena, attribuitagli dal De Nicola, fa pensare in-

Fig. 422 — Londra, British Museum.
Frate Ambrogio Della Robbia: *Medaglia del Savonarola.*

vece come autore al Cozzarelli; il *Cristo nel sepolcro*, già nel palazzo Mazzagalli di Potenza, fu dal Marquand avvicinato alla *Pietà* di Pisa e datato 1524; e infine l'Astolfi gli attribuì la statua di *San Firmano* nella chiesa prossima a Montelupone (Potenza picena). Noi ricorderemo soltanto il bronzo di Frate Ambrogio, che, uscito dal convento di San Marco, ha ricordato nella medaglia (fig. 422), con ruvida energia, il grande confratello domenicano.

C) GIROLAMO DELLA ROBBIA

1487 — Data della sua nascita.

1513 — Eseguisce il *Cristo portacroce* e un *San Lorenzo* per la Certosa di Val d'Ema.

1518 — È nominato [illegible] dell'Arte dei Medici e degli Speziali [illegible] eleggibile per il Consiglio Maggiore della Città di Firenze.

1528 — Parte per la Francia.

1532 — Lavora alla costruzione e alla decorazione nel Castello del Bois de Boulogne [illegible] distrutto.

1534 — Il nome di Girolamo, [illegible] dell'[illegible] Philippe Delorme sovrintendente ai palazzi reali, sparisce dai « Comptes des Batiments ».

1535 — Acquista una casa a Perteaux-les-Suresnes.

1537 — È nominato con giurisdizione qui a Fontainebleau, è uno dei tanti eseguiti da Girolamo per il palazzo. Il quel luogo sin dal 1534, sotto la direzione del Primaticcio.

1546 — È esentato dalle tasse per volere di Francesco I.

1548 — Ritorna dalla Francia a Firenze, ed è sostituito nei lavori del Castello del Bois de Boulogne da Philibert Delorme.

1559 — Riparte per la Francia, persuasone dal Primaticcio.

1563-1565 — Per il monumento, che doveva racchiudere il cuore di Francesco II, destinato ad Orléans, ordinato da Caterina de' Medici, [illegible] [illegible] in marmo bianco.

1575 — Lavora [illegible] di [illegible] di Enrico II insieme con Jacques Prime, Bernardin, Bruscel, Germain Pilon. A Girolamo fu assegnata la [illegible] in marmo del [illegible] delle Regine.

1588 — Muore in Francia, nell'Hôtel de Nesle, e vien sepolto nel convento « des Augustins ».[1]

---

[1] [illegible] Da Grassi [illegible] *La Renaissance française*, 1910; A. Michel, *Histoire de l'Art*, IV, 1909; F. Gebelin, [illegible] Primaticcio, [illegible]

* * *

Di Girolamo Della Robbia è il medaglione d'imperatore romano laureato (fig. 425), entro la massiccia ghirlanda di frutta e fiori che

Fig. 425 — New York, vendita Bardini [illegible]
Girolamo Della Robbia [illegible] da [illegible] di [illegible] [illegible]
Del Marquand.

ne serra l'effigie modellata con cura, come tagliata nel marmo. Il plastico, che scolpì in marmo e gettò in bronzo, non ha il carattere degli artefici maiolicari, tanto che l'ornamento calligrafico dei nastri serpeggianti par come staccato dall'immagine plasmata con evidenza scultoria.

D) LUCA DELLA ROBBIA

1475 — Data della nascita.

1494-95 e segg. — Fregio di teste di cherubi per la Compagnia di S. Frediano a Firenze.

1498 — Prende le armi a difesa di Fra' Savonarola.

1513-1521 — Fa lo *Stemma Medici*, ora nel Museo industriale di Roma, e la *ghirlanda di frutta e fiori*, ib.; il *pavimento della Camera di Giulio II e di Leone X* al Vaticano.

1518 — Fa quadrelli per il *pavimento delle Logge di Raffaello* in Vaticano per l'*appartamento Borgia*, per le *Stanze di Raffaello*, per la *cappella di Santa Caterina* in S. Silvestro al Quirinale: lo *Stemma di Leon X* a Castel Sant'Angelo.

1525 — È dichiarato eleggibile per il Gran Consiglio fiorentino.
— Fa lo *Stemma di Francesco di Guglielmo Alberiti* (Palazzo Pretoni a Roma).

1532 — Tassa aggiunta a Girolamo e Luca della Robbia.

1541-42 — Riceve dalla sorella Caterina (suor Speranza) trenta fiorini.

1549 — Il Re Francesco I esenta da tasse Luca e il fratello Girolamo, che lo aveva chiamato in Francia a collaborare.

1550 circa — Muore, forse, in Francia.

* * *

Di questo robbiano, seguace del Savonarola a Firenze, come i suoi fratelli Fra' Mattia e Frate Ambrogio, non si hanno opere rappresentative: in età già avanzata, collaborò col fratello Girolamo in Francia, senza giungere a determinare la sua personalità. L'*Assunzione*, già nel Pantheon a Roma, eseguita circa il 1525, fu sostituita dall'affresco di Giovanni Guerra modenese nel 1544.[1]

[1] Bibliografia sui Fratelli della Robbia: CESARE ANNIBALDI, *Illustrazione di alcune opere d'arte in Jesi*, Jesi, 1915, pp. 37, 38, 40; GIOVANNI ANNIBALDI, *La chiesa e il campanile di S. Luca*, Jesi, 1880, p. 19; ANSELMO ANSELMI, *Tesori artistici in Arcevia*, in *Arte e Storia*, 1883, p. 204; ID., *Dell'antico eremo di S. Girolamo in Arcevia e di un altare attribuito ad Andrea della Robbia*, in *Arte e Storia*, 1884, pp. 10-121;

ID., *Di un quadro in maiolica nell'eremo di Monterubbio presso Pergola*, in *Arte e Storia*, 1884, p. 404; ID., *L'antico eremo di S. Girolamo presso Arcevia*, Jesi, 1886; ID., *Dell'altare invetriato di Pierpaolo Agabiti da Sassoferrato in Jesi*, in *Arte e Storia*, 1886, pp. 5, 50, 107, 148, 237; ID., *A proposito della classificazione dei monumenti nazionali in Provincia di Ancona*, in *Arte e Storia*, 1887; ID., *Documenti robbiani in Archivio Storico dell'Arte*, 1888; CIRO ANTALDI, *L'altare robbiano di S. Angelo in Vado*, in *Arte e Storia*, 1887; LUIGI ANTOLINI, *Un altare in terracotta invetriata a Montecassiano*, in *Arte e Storia*, 1887; CARLO ASTOLFI, *Una terracotta di Fra' Mattia della Robbia*, in *L'Arte*, 1901; ID., *L'altare robbiano di Macerata*, in *Arte e Storia*, 1904; ID., *Una statua robbiana nella Chiesa di S. Firmano a Montelupone*, in *Giovane Italia*, Macerata, 1905; BARBET DE JOUY, *Les della Robbia*, Paris, 1855; EDOARDO BELTULLI, *Una Ricerca*, Macerata, 1901; W. BODE, *I precursori di Luca della Robbia in Firenze*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889; EGIDIO CALZINI, *Nota all'articolo comparso* in *Aniene*, Macerata, 27, 5, 1903; *Rassegna Bibl. Arte Italiana*, 1903; ID., *Una terracotta robbiana*, in *Rass. Bibl. dell'arte Italiana*, 1905; I. CAVALLUCCI e E. MOLINIER, *Les Della Robbia, leur vie et leur oeuvre*, Paris, 1884; CARISIO CIAVARINI, *Catalogo dei monumenti più ragguardevoli delle Marche*, Ancona, 1872; A. COLASANTI, *Opere di Paolo Agabiti finora non identificate*, in *Boll. d'Arte*, 1919; JEAN DE FOVILLE, *Les Della Robbia*, Paris; G. DE NICOLA, *Arte inedita a Siena*, in *Vita d'arte*, 1912; CORNELIO DE FABRICZY, *Corrispondenze su nuovi ritrovamenti di opere di Fra' Mattia della Robbia nelle Marche*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896; ID., *Una nuova opera di Ambrogio e Mattio Della Robbia nelle Marche*, in *Repert. für Kunstw.*, 1905; ALDO FORATTI, *Note robbiane*, in *Rassegna d'arte*, 1919; DOMENICO GASPARI, *Cose d'arte a Serrasanquirico*, in *Arte e Storia*, 1886; DOMENICO GNOLI, *Documenti robbiani*, in *Arch. stor. dell'arte*, 1889; GAETANO GUASTI, *Cafagiolo e altre fabbriche di ceramica in Toscana*, Firenze, 1902; ANDREA LAZZARI, *Decorazione delle Chiese di Urbino*, Urbino, 1801; ANGELO LUPATELLI, *Les Della Robbia, ceramistes, des XV e XVI siecles*, 1906; ALLAN MARQUAND, *Luca Della Robbia*, Londra, 1914; ID., *Robbia Heraldry*, Londra, 1919; ID., *Giovanni Della Robbia*, Londra, 1920; ID., *Benedetto e Santi Buglioni*, Londra, 1921; ID., *Andrea Della Robbia*, London-Oxford, 1922; ID., *The Brothers of Giovanni Della Robbia*, Princeton University Press, 1928; RUFUS MATHER, *Documenti robbianesi*, in *L'Arte*, 1918 e 1919; GIUSEPPE MENILULLI, *Storia degli artefici del Massacero di Jesi*, inserita nel tomo IX delle *Antichità Picene* del COLUCCI, Fermo, 1790; GIAMBATTISTA PASSERI, *Storia delle pitture in maiolica fatte in Pesaro*, 1857; GIUSEPPE RAFFAELLI, *Memoria delle maioliche lavorate in Casteldurante*, Fermo, 1840; MARCEL REYMOND, *Les Della Robbia*, Florence, 1897; AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti degli artisti della Marca di Ancona*, Bologna, 1834; A. M. RUZZINI, *L'opera dei figli d'Andrea della Robbia nelle Marche*, ms. Tesi di laurea, nella Bibl. della Facoltà di Roma; MILZIADE SANTONI, *L'altare in maiolica ai Cappuccini di Camerino*, in *Rivista Misena*, 1888; SERVANZI-COGLIO e SEVERINE, *Prospetto d'altare in maiolica nella Collegiata di S. Maria a Monte Cassiano*, Camerino, 1870; LUIGI SERRA, *Itinerario artistico delle Marche*, Roma, 1921; GIUSEPPE VACCAI, *Il Castello di Gradara*, in *Arte e Storia*, 1884; GIORGIO VASARI, *Le Vite*, II, Ed. Sansoni, 1878; ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, 1908; AUGUSTO VERNARECCI, *Di alcuni frammenti robbiani in S. Angelo in Vado*, in *Arte e Storia*, 1888; ANTONIO ZANOTTI, *Una lettera sui lavori di Pierpaolo Agabiti a Cupramontana*, in *Nuova Rivista Misena*, 1889.

V.

EREDI DEI DELLA ROBBIA NEL CINQUECENTO

3.

BENEDETTO E SANTI BUGLIONI, FILIPPO PALADINI

Terrecotte invetriate d'anonimi autori: la statua di Santa Cristina di Bolsena, la Santa Maddalena di Firenze, un'ancona invetriata nel Museo Nazionale di Firenze.

BENEDETTO BUGLIONI

1460, circa — Sua nascita da Giovanni di Bernardo seguace dei Della Robbia.

1484-92 — Modella lo stemma di Papa Innocenzo VIII, ora nelle Stanze Borgia al Vaticano; e fa la *Discesa di Cristo nel Limbo* alla SS. Annunziata di Firenze.

1487 — Fa i busti di *Isaia* e di *David* nella cappella di S. Giuseppe nel Duomo di Perugia.

1487-88 — Compone tre medaglioni con *S. Pietro, il monogramma di Gesù e San Benedetto*, per il refettorio di S. Pietro dei Cassinensi a Perugia; e per lo stesso convento fa *Cristo e la Samaritana*.

1488 — Modella la *Pietà* per il palazzo de' Priori a Perugia.

1489 — Fa uno stemma per il palazzo comunale di Amelia.

1490 — Un lavabo per il Palazzo dei Priori a Perugia, e una pala con la *Resurrezione di Cristo*, nel Museo Civico di Pistoia.

1500 — La *Natività* e l'*Adorazione dei Pastori*, lunetta nel presbiterio di S. M. delle Grazie; *Sant'Anselmo e Santi* nel Museo della collegiata di Empoli.

1501 — Lunetta in S. Maria delle Grazie a Stia presso Poppi.

1504 — È tra gli artisti scelti per sistemare il *David* di Michelangelo.

1504-1508 — Lavora a Bolsena nella Collegiata di Santo Cristino, a Rabondani in San Pietro, a Massa Carrara in San Giovanni e nel Duomo.

1509 — Lunetta del portale dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia con l'Incoronazione della Vergine, lo stesso soggetto per la chiesa d'Ognissanti a Firenze, S. Agostino e i suoi compagni, statuette nel Duomo di Pistoia: l'*Annunciata* in S. Maria a Casalecchio in San Giovanni, altra *Assunzione* nella chiesa delle Monache di Elisabetta: la *Madonna col Bambino sulle mani* nel Museo Nazionale n. [illegible] (cat. Supino).

1515 — Stemma dell'Ospedale del Ceppo.

1516-17 — *Madonna e Bambino con quattro Santi* a Sant'Angelo nella Badia Tedalda; *Madonna e Santi* nel Museo Nazionale n. [illegible] (cat. [illegible]), altra *Natività e Santi* nel Convento delle Agostiniane a Poppi. *Santa Lucia adorata da angeli* in Santa Lucia de' Magnoli a Firenze.

1520 — *Madonna e Santi* nella Galleria Poldi Pezzoli all'Ospedale degli Innocenti. *Madonna in gloria* nella cappella Aiutamicare al Camposanto di Pisa; *Lavabo* nella Sacrestia di San Niccolò da Tolentino a Prato; *Madonna della Cintola* già a Poppi.

SANTI BUGLIONI

1520 — Fa la *Madonna con Santi* nel Duomo di Montefiascone.

1521 — Eseguisce la *Madonna della Cintola* per la Badia Tedalda in Sant'Angelo; il Ciborio per la stessa Badia; la *Madonna della Cintola* nella chiesa parrocchiale Pistecca.

1522 — *Annunciazione e Santi* per la Badia suddetta; *Madonna e Santi*, nel Museo Nazionale di Firenze (n. [illegible] del cat. Supino).

1525 — Collabora con Giovanni della Robbia nella decorazione dell'Ospedale del Ceppo.

1526-29 — *Le sette opere della Misericordia*: Cinque *Virtù* e due *Sirene* nel fregio dell'Ospedale suddetto.

1531 — *Madonna coi Santi*, nell'oratorio della Madonna del Ponte a Stia; *Ecce Agnus Dei* in S. Maria del Sasso a Bibbiena.

1539 — *Statua equestre di Giovanni delle Bande Nere*, eseguita insieme con il Tribolo in occasione delle nozze d'Eleonora di Toledo con Cosimo I.

1542 — Dieci *teste*, per cui fu pagato dal tesoriere de' Medici insieme con Lorenzo Marignolli.

1546 — *Figurine* nella SS. Annunziata.

1549-60 — *Pavimenti* della Biblioteca Laurenziana, di Palazzo Vecchio, della Cappella di Leon X a Firenze.

1553 — *Pianto sul Cristo* e *Crocefissione*, due pale d'altare nella chiesa di Croce dell'Alpe.

1565 — *Putti, capricorni, teste*, in palazzo Vecchio a Firenze.

1568-77 — Acconti dati da Santi all'Accademia del disegno.

1575 — Santi paga debiti all'Accademia del disegno.

1576 — Data della morte. [1]

* * *

Sino a pochi anni fa a Giovanni della Robbia si assegnava il gran fregio dell'Ospedale del Ceppo in Pistoia, e l'attribuzione era il suo maggior titolo d'onore; ma i documenti pubblicati nel 1918 dall'*American Journal of Archaeology*, seconda serie, vol. XXII, n. 4, han dimostrato che l'*Incoronazione di Nostra Donna*, sulla porta dell'Ospedale del Ceppo, è opera di Benedetto Buglioni, che a Giovanni della Robbia furon pagati soltanto alcuni medaglioni eseguiti per quell'Ospedale, che a Santi Buglioni si deve il fregio con le opere della Misericordia, meno il rilievo ove son figure che porgon da bere

[1] Bibliografia su Benedetto e Santi Buglioni: A. Anselmi, *Le maioliche robbiane nelle Marche*, in *L'Italia artistica e industriale*, 1893-95; H. Barbet de Jouy, *Le Della Robbia*, Paris, 1885; Becker u. Thieme, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1907; W. Bode, *Denkmäler der Renaissance, Sculptur Toscanas*, Munchen, 1892-1905; Id., *Die Künstler Familie della Robbia*, in *Dohme*, 1878; L. Burlamacchi, *Luca d. Robbia*, Londra, 1900; P. Bacci, *Una Resurrezione di Benedetto Buglioni*, in *Rivista d'Arte*, 1904; S. Bardini, *Catalogue des objets d'art provenant de la collection Bardini de Florence*, Vente a Londres chez Mr. Christie le mai 1902, Paris, 1902; Stefano Bardini, *The Collection*, Sale at New York, april 23-27, 1918, New York, 1918; A. Briganti, *Santa Cristina a Bolsena*, Venezia, 1908; Burckhardt-Bode-Fabriczy, *Der Cicerone*, Leipzig, 1904; Cavallucci-Molinier, *Les Della Robbia*, 1884; M. Cruttwell, *Luca and A. Della Robbia and their successors*, London, 1902; Id., *Girolamo della Robbia et ses Oeuvres*, in *Gazette des B. A.*, 1904; C. De Fabriczy, *Benedetto Buglioni*, in *Rivista d'Arte*, 1904; A. Marquand, *The Brothers of Giovanni Della Robbia*, 1928, Oxford; Rufus Mather, in *L'Arte*, 1918-1919: *Nuovi documenti Robbiani*; P. Schubring, *Luca d. Robbia und seine Familie*, Leipzig, 1905; F. Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance, Koenig. Museen zu Berlin*, Berlin, 1913; I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, 1898; Tesorone, *L'antico pavimento delle Logge di Raffaello in Vaticano*, Napoli, R. Acc. delle Scienze, 1891.

agli assetati, eseguito più tardi, nel 1586, da Maestro Filippo di Lorenzo Paladini.

I documenti hanno rivelato due nuovi continuatori dell'arte robbiana, Benedetto e Santi Buglioni. Il primo si può vedere nella lunetta della chiesa di Badia a Firenze (fig. 424), dove segue Giovanni della Robbia, ma con un gusto di eleganza che non è in quel maestro. Basti vedere come i mazzi di fiori e frutta nella cornice prendan respiro, distinti sulla chiarità del fondo, come si chiudan

Fig. 424 — Firenze, Chiesa di Badia.
Benedetto Buglioni: Lunetta sulla porta con la *Madonna, il Bambino e due Angioli* (Fot. Alinari).

con grazia nella guaina delle vesti sottili gli angeli adoranti, e infine come sia accarezzato, serico e tornito il corpo del Bambino.

Santi Buglioni compose con garbo, con semplicità, quei quadri di costume che sono le rappresentazioni delle Opere della Misericordia sulla facciata dell'Ospedale del Ceppo. Sono quadri-rassegne, come può vedersi nella traduzione del precetto *Alloggiare i pellegrini* (figura 425). Forse la cottura della terracotta a pezzi staccati portò il modellatore alla disposizione delle figure così separate l'una dall'altra; ma in tutte è carattere, sincerità. Ed anche vi è una gran cura, un'attenta finezza nel modellare, ad esempio, il profilo del pellegrino lavato da un ospite, e una ricerca decorativa nei particolari,

quale può vedersi nell'arricciatura di pelliccia, chioma e barba di questa stessa immagine, che non trovano riscontri in Giovanni della Robbia.

Il compositore vuol darci un quadro di costume, e vi riesce a sufficienza, anche nello scomparto allusivo al precetto di *Visitare gli infermi* (fig. 426), dove, nel taglio delle figure, sembra s'ispiri a Piero di Cosimo. Con gli stessi personaggi diversamente vestiti rappresenta l'opera di *Visitare i carcerati* (fig. 427), con gli stessi poco vestiti, quella di *Vestire gli ignudi* (fig. 428); e delle medesime teste e di un uguale schema compositivo si vale nel figurar l'opera di *Seppellire i morti* (fig. 429) e di *Dar da mangiare agli affamati* (fig. 430). Solo nella parte del fregio ove lavorò Filippo Paladini appare la ricerca di comporre il rilievo su due piani e d'infondere moto, agitazione alla scena (fig. 431). E poichè con quest'ultima parte si arriva quasi al Seicento, si può dire che per cinque generazioni, all'incirca, l'arte robbiana abbia ornato edifizi e chiese di Toscana.

Le figure muliebri che appaiono nel campo raffigurante l'opera di *Vestire gli ignudi* permettono di attribuire a Santi Buglioni la *Carità* (fig. 432), che divide due parti del fregio, e che ha forme chiaramente filippinesche. Nell'ingrandimento delle proporzioni, il modellatore perde la sua misura, la sua accuratezza; nè riesce a far proprio il brio di Filippino, il suo capriccio barocco, pur cercando d'ottener effetti di movimento pittorico con l'agitazione dei drappi e il bell'adornamento di riccioli alle testine infantili [1].

Altri modellatori, per la maggior parte ignoti, diffusero l'arte dei Della Robbia; e anche le fornaci sul tipo di quella di Giovanni

[1] Un'opera tra le più ricche d'effetto pittorico uscite dalla bottega robbiana dei Buglioni, e probabilmente di Benedetto è quella del rilievo raffigurante *Gesù e la Samaritana* in una lunetta del Museo Nazionale di Firenze (fig. 433). Filippinesco è il tipo della donna, il cui profilo richiama quello della figura di Santa Cristina nella Collegiata di Bolsena, che noi riteniamo opera di Benedetto. Anche la forma e le proporzioni delle mani di Cristo e il modulo delle figure richiamano Benedetto Buglioni. E infine, se nel paesaggio si vede la preoccupazione, propria a Giovanni della Robbia, di render con la creta effetti solo possibili alla pittura, ad esempio l'acqua travasata dalla Samaritana, che sembra un fascio di paglia, e sebbene tutto vi prenda carattere frammentario: rocce, filari d'alberi, vedute d'archi, di torri, di campanili, non v'è paragone fra il grossolano informe paese del *Presepe* di Giovanni, con i vari elementi uno sull'altro stampati, e questo, ove l'artefice si studia di frastagliare contorni, di rendere addentramenti e sporgenze di rocce, d'alberi, di terra, serpeggiamenti di strade, infondendo all'insieme, pur nel suo infantile arcaismo, certa animazione pittoresca. Vi si scorge anche lo studio di stabilire ritmici legami tra le due figure del primo piano e la conca tra due poggi nel fondo.

Fig. 425 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Alloggiare i pellegrini*). (Fot. Alinari).

Fig. 426 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Visitare gl'infermi*). (Fot. Alinari).

Fig. 427 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Visitare i carcerati*). (Fot. Alinari).

Fig. 428 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Vestire gl'ignudi*). (Fot. Alinari).

Fig. 429 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Seppellire i morti*). (Fot. Alinari).

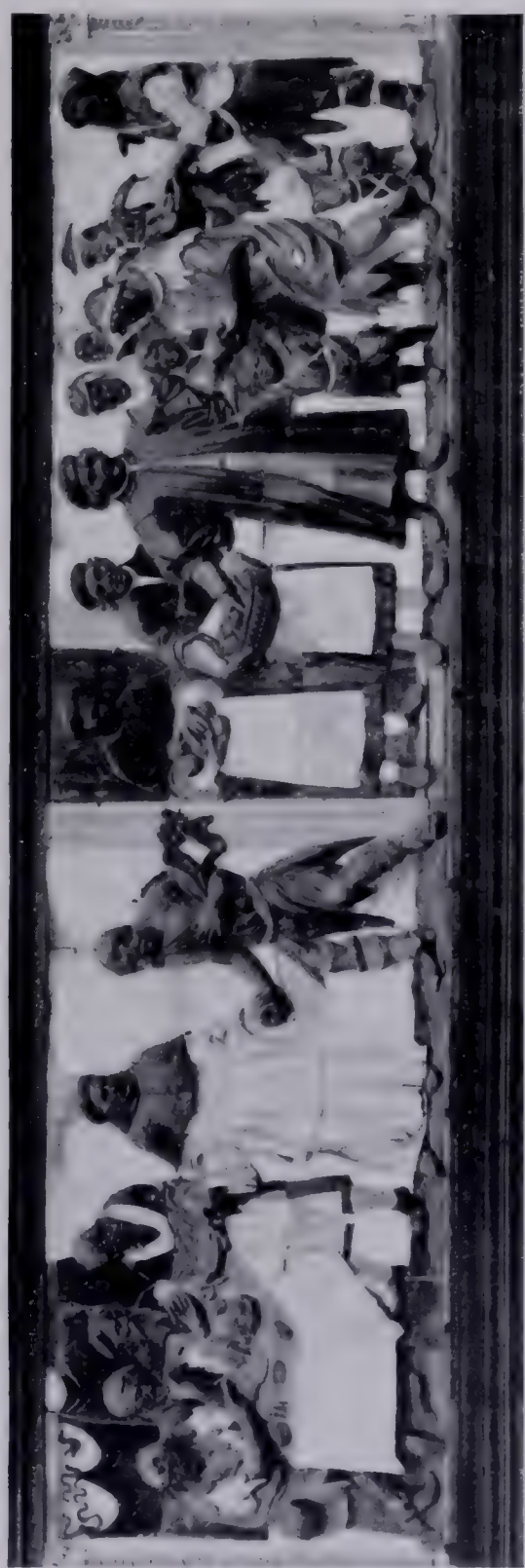


Fig. 430 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Santi Buglioni: Opera di misericordia (*Nutrire gli affamati*). (Fot. Alinari).

Fig. 131 — Pistoia, Ospedale del Ceppo. Filippo Paladini: Opera di misericordia (*Dar da bere agli assetati*). (Fot. Alinari).

dovettero moltiplicarsi, tanto si rivela varia la produzione robbiana agli esordi del Cinquecento. Oggi, ad esempio, si ammira la statua

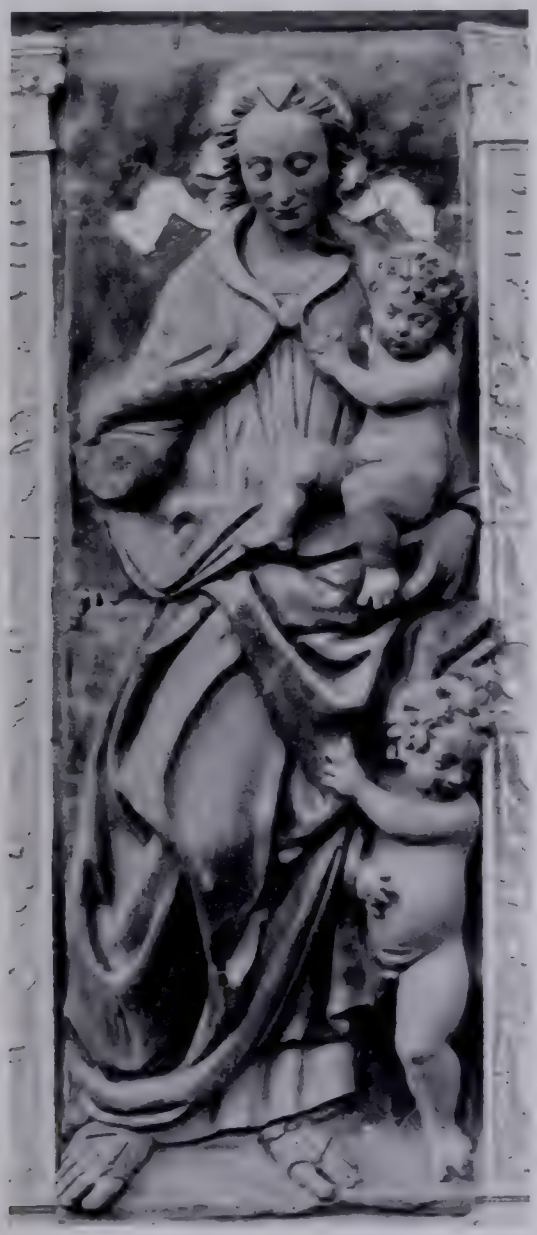


Fig. 432 — Pistoia, Ospedale del Ceppo.
Santi Buglioni: *La Carità*.
(Fot. Alinari).

di *Santa Cristina* giacente (fig. 434), nella Collegiata di Bolsena, come opera di Giovanni, mentre l'altare che sovrasta all'immagine non

Fig. 433 — Pistoia, Museo Nazionale. Benedetto Buglioni: *Gesù e' a Samaritana.* (Fot. Alinari).

appartiene a questo maestro, bensì con molta probabilità a Benedetto Buglioni, che avrebbe il suo capolavoro in questa statua così

Fig 434 — Bolsena, Collegiata.
Benedetto Buglioni (?): *Santa Cristina.*
(Fot. Alinari).

delicata e composta nel sonno di morte, così dolce nella pace cristiana. A tanta poesia non poteva levarsi l'intelletto di Giovanni,

Fig. 435 — Firenze, Museo di S. Maria del Fiore.
Arte dei Della Robbia: *Santa Maria Maddalena.*
(Fot. Alinari).

nè la sua mano pesante sfiorare con tanta levità di passaggi l'ovale puro del volto dormiente, i lineamenti soavi, la bocca che par si schiuda a mormorio nel sogno.

A Firenze, nel Museo di Santa Maria del Fiore, si vede una lunetta con la *Maddalena nel deserto* (fig. 435), attribuita a Giovanni della Robbia. Le chiome sciolte la vestono di lunghe ciocche arric-

Fig. 436 — Firenze, Museo Nazionale. Seguace di Andrea Sansovino: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

ciolate che coordinano la figura al paese con rocce ondeggianti e tronchi serpentini d'alberi. Le rocce striate, sgretolate, corrose, composte come di fibre guizzanti, ogni elemento dello scenario reso a contorni tremuli, gli infondono una meravigliosa vita pittorica,

una labilità di visione, unica forse nel campo della ceramica, come di paese veduto traverso un mobile velo d'acque. E nello stesso tempo il modo d'inserir la figura in quel paesaggio fantastico, di aprirle il vuoto attorno, dimostra arte di esperto compositore, unita a una sensibilità rara e a una ricchezza d'immaginazione che non trova possibili raffronti in Giovanni, comune divulgatore dell'industria robbiana.

Possiamo indicare ancora, nel Museo Nazionale di Firenze, un'opera di seguace di Andrea Sansovino in un'ancona invetriata con *Madonna e Figlio, tra i Santi Jacopo e Antonio* (fig. 436). È dunque da augurarsi che continui il lavoro di selezione critica sull'arte robbiana, largamente avviato da Allan Marquand con l'aiuto dei documenti pubblicati dal Mather.

VI.

PLASTICATORI PROVINCIALI

I.

ALFONSO LOMBARDI, PROPERZIA DE' ROSSI E I DA GONZATE

ALFONSO LOMBARDI

1497, circa — Nasce in Ferrara da Niccola Cittadelli ed Eleonora Lombardi (E. RIDOLFI, in *Arch. Storico Italiano*, 1874-75, Serie III, vol. XX-XXI).

1519, 2 dicembre — Fa con il padre il contratto per l'esecuzione della *Morte della Vergine*, in S. Maria della Vita a Bologna (cfr. E. RIDOLFI, op. cit.).

1519, 3 luglio — Aveva compiuto *Ercole e l'Idra*, gruppo in terracotta nella sala d'Ercole, nel Pal. Comunale di Bologna (cfr. I. B. SUPINO, *L'Ercole di Alfonso Lombardi*, in *Riv. d'Arte*, 1929).

1522, 30 giugno — Riceve scudi 530,11,2 per l'opera compiuta in S. Maria della Vita (RIDOLFI, op. cit., pag. 82, nota).

1522 — Compie il sepolcro di Ercole Buttrigari in S. Francesco a Bologna, ora nella Certosa (RIGONI, *Alfonso Lombardi a Bologna*, in *Riv. d'Arte*, 1910).

1525, 10 sett. — Lavora in S. Petronio e riceve un pagamento di « 18 soldi 15 a conto » (RIDOLFI, op. cit., pagg. 85-86, nota).

1525 — Aveva compiuto e venivano collocate le 4 statue in terracotta dei patroni di Bologna, ora nella Torre dell'Arrengo nel Palazzo del Podestà (GIORDANI, *Memorie storiche intorno al Pal. del Podestà*, Bologna, 1832).

1526 — Compie il sepolcro in marmo per Armacciotto de' Ramazzotti in S. Michele in Bosco [VASARI, (*Le Vite*) dice che lo eseguì prima dei lavori in S. Petronio (cfr. GOZZADINI, *Memorie storiche di Armacciotto de' Ramazzotti*, Firenze, 1855)].

1526, 27 gennaio — Riceve un pagamento per le porte minori di S. Petronio (RIGONI, op. cit., documento).

1526, 5 febbraio — Bartolomeo Barlogia commette ad «Alfonso da Lucca» l'*Immagine di Cristo sorgente dal sepolcro*, da eseguirsi entro un anno e mezzo per scudi 50 (RIDOLFI, op. cit., pagg. 86, 248, doc. 10).

1526, c. - 1530 — Attende a sculture per S. Petronio (RIDOLFI, op. cit., pag. 86 nota 3ª e doc.).

1526, 18 settembre — Ottiene in locazione dagli Ufficiali di S. Petronio una casa e una bottega (RIDOLFI, op. cit., pag. 86, nota 3ª e doc.).

1528, 15 febbraio — Contratta con Gentile Albergati per un monumento in S. Chiara (Corpus Domini) per Paolo Zambeccari (RIGONI, op. cit., doc.).

1529, 27 marzo; 1530 — Gli sono commessi gli ornamenti per la porta di S. Petronio, in occasione dell'Incoronazione di Carlo V. Ritratti in medaglie per principi e signori riuniti allora in Bologna (RIDOLFI, op. cit.).

1530, febbraio — Va a Carrara a provvedere marmi (RIDOLFI, op. cit., doc. 12).

1532, 21 febbraio — Il Duca di Mantova gli chiede teste e busti commessigli (GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, tomo II, pag. 46).

1533, settembre — Da Carrara scrive al Duca di Mantova (RIDOLFI, op. cit.).

1533, ottobre — Raggiunge a Marsiglia la corte pontificia.

1533, 20 novembre — Compiuto il gradino con storie della vita del Santo, per l'arca di S. Domenico riceveva 100 scudi d'oro. L'opera è firmata (MELLONI, *Vita di S. Domenico*, Classe I, vol. II, pag. 243, in nota ad *Atti e memorie degli uomini illustri in Santità*, 1788; RIGONI, op. cit.).

1533, 23 novembre — Informa per lettera il Duca di Mantova del suo viaggio verso Roma col Card. Ippolito de' Medici e compie la medaglia di Clemente VII e di Giuliano de' Medici (GAYE, op. cit.).

1534 — Gli è commesso il sepolcro di Clemente VII, morto il 25 settembre; ma l'opera gli è tolta dal Bandinelli (RIDOLFI, op. cit.).

1535 — Compie il ritratto del Duca Alessandro (RIDOLFI, op. cit.).

1536, febbraio — Nomina suo procuratore in Roma Giovanni della Casa, banchiere.

1536, 3 marzo — Il Duca di Mantova scrive al Duca di Ferrara a proposito di due teste di marmo che doveva ricevere (A. VENTURI, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1888).

1537, 1 dic. — Muore[1] (RIDOLFI, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1895, pag. 138).

* * *

In una delle sue più antiche opere, il *Transito della Vergine* (fig. 437) in Santa Maria della Vita a Bologna, commessa a suo padre e a lui nel 1519 e compiuta nel 1522, Alfonso Lombardi par voglia rendere gli effetti scenografici e statuari dei cartoni di Raffaello per arazzi, in una traduzione di provincia, roboante, teatrale. Sullo sfondo di un tempio bramantesco, con fregio classico di metope e triglifi, s'aduna l'assemblea degli apostoli, in tre gruppi, due ai lati sopra un'adorna base, come sull'orlo di un palcoscenico, uno al centro, composto di San Pietro in posa retorica dietro il letto funebre della Vergine, e di tre altri apostoli; il dodicesimo Apostolo, nudo, giace a terra, in primo piano, atteggiato come antico Fiume. Alfonso Lombardo, paratosi alla classica sulle orme dell'accademismo romano, ci trasporta in un mondo artistico intollerabilmente enfatico e falso. La posa di San Paolo nella pala bolognese di Santa Cecilia si riflette nel macchinoso apostolo leggente, a destra; San Pietro, direttore d'orchestra, si presenta in posa affine a quella datagli da Raffaello nella morte di Anania, ma più declamatoria; truccati alla classica grandeggiano il Santo apostolo torreggiante a sinistra e l'altro in posa cesarea, il libro poggiato sul ginocchio con gesto di sfida. In tanta parodia di classiche movenze, lo scultore provinciale, campione di un uggioso manierismo, perde orientamento e misura,

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, Milanesi, V, 1883-91; C. FREDIANI, *Ragionamento storico intorno ad Alfonso Cittadella*, Lucca 1834; GIROLAMO BARUFFALDI, *Vita di Alfonso Lombardi scultore Ferrarese*, Bologna 1839, a cura di G. Petrucci, Venezia, 1847, a cura di L. Crespi; BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi in Roma*, 1886; A. VENTURI, *Nuovi Documenti*, in *Arch. Stor. Arte*, 1888 e 1894; E. RIDOLFI, *Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella, detto Alfonso Ferrarese o Lombardi*, in *Arch. Storico Ital.*, 1874-75, Serie III, vol. XX-XXI; IDEM, *La data certa della morte di Alfonso Cittadella da Lucca*, in *Arch. Stor. Arte*, 1895, p. 138; G. RIGONI, *Alfonso Lombardi a Bologna*, in *Riv. d'Arte*, 1910; I. B. SUPINO, *Le sculture delle porte di S. Petronio di Bologna*, 1914; F. MALAGUZZI-VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna*, in *Dedalo*, 1922-23; SCHÖTTMÜLLER, *Alfonso Lombardi*, in *Thieme und Becker, Künstler Lexikon*, vol. 23, 1929; I. B. SUPINO, *L'Ercole d'Alfonso Lombardi*, in *Riv. d'Arte*, 1929, p. 110 e segg.

sono a mostrarci un apostolo che nel esprimere la sua disperazione, nella sollevando il libro come per scagliarlo sulla salma della Vergine.

Nel 1522 Alfonso Lombardi aveva compiuto il sepolcro di *Ercole Bentivoglio* in San Francesco di Bologna (fig. anti 411) ispirandosi, per la figura sdraiata sulla pietra tombale, alla pompa cavalleresca di un Jacopo. L'immagine, dilagante nell'ampiezza delle vesti suntuose, con la testa sull'elmo della spada e il volto poggiato sopra la destra, è tutta un echeggiar di curve molli, sfatte, dove si disperde la solidità corporea, appena espressa nel volto accentuato d'ombre. A rilievo sul semplice piano marmoreo, il simulacro del defunto è la negazione d'ogni principio costruttivo, come può vedersi nel contorno molle, e quasi floscio, delle gambe, in quel lasciar di tutta la compagine della figura entro l'involucro delle vesti spiegate e svolazzanti. Lo scultore vede solo l'effetto ornamentale e pittorico, il movimento dell'aria che gonfia e increspa le maniche lavorate a traforo, e par gioia nel soffermarsi nei suoi neglètti contorni l'albeggiante valenza delle linee ondulate.

Queste tracce di un precoce manierismo nel maestro ferrarese e la superiorità decorativa di un plastico che tutto modella con facilità negligente ed esitanza a un tempo, la muscolatura dei torsi curvosi, le cuoiche arricciate, i drappi abbondanti e fluenti, si ritrovano nelle statue in terracotta di Madonna e Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, eseguite nel 1524 per la chiesa di San Giovanni Decollato a Firenze, e ora nel Museo di quella città (fig. 412). Sopra un piedistallo angusto per la mole del gruppo siede la Vergine, ampliessa di derivazione raffaellesca, ampia e turgida di forme, con una piccola testa chiaramente modellata. Nel Bambino allungato e fessuto, può scorgersi un accenno ai moduli del Pierangelo. L'arte del Begarelli, scolaro di Alfonso Lombardi, trova la sua preparazione in questo gruppo, nel tenero modellato delle carni di Gesù, nelle sue proporzioni allungate, nella ricerca ornamentale espressa dal movimento delle cuoiche, nella sensibilità del nervo che libera le teste di Gesù, della Vergine, del Battista, dalla sfiancheggiante massiccità delle altre marmoree, nel Transito. Ma nel Alfonso Lombardi manca l'elegranza intima del Begarelli giovane, la sua grazia contegnosa, la sua misura, e più manchiamo più umano, più plebeo, inquantito da gesti pittoreschi. L'Evangelista, tesa

Fig. 437 — Bologna, S. Maria della Vita. Alfonso Lombardi: *Transito della Vergine.* (Fot. Alinari).

sul volume la mano grinzosa, tutta tendini e nervi nella sua asciutta sottigliezza, china il volto grave, presentando come in cerca d'ispirazione la penna all'aquila. Torna ad apparire in questa statua

Fig. [illegible] — Firenze, Pinacoteca Civica.
Alfonso Lombardi: Madonna col Bambino e i Ss. Giovanni Battista ed Evangelista.
(Fot. [illegible]).

tarma dei sovrabbondanti panneggi. L'accademismo del Transito di Maria, sebbene temperato dalla modellatura in terracotta più spontanea, più disinvolta, e anche il movimento delle stoffe è illogico nel vader della tunica sui piedi aperti a ventaglio e dietro la macchinosa figura. Così, anche in questo sacro gruppo che è tra le sue

opere più rappresentative, l'arte di Alfonso Lombardi non rinuncia a ripetere i luoghi comuni dell'accademismo romano, ammantando di classici paludamenti le sacre figure, cercando grandezza nel turgor delle forme, vita nello spettacolo.

Le doti del maestro emiliano, meglio che nelle figure di Santi parati alla classica, si godono in qualche bruno busto di plastica

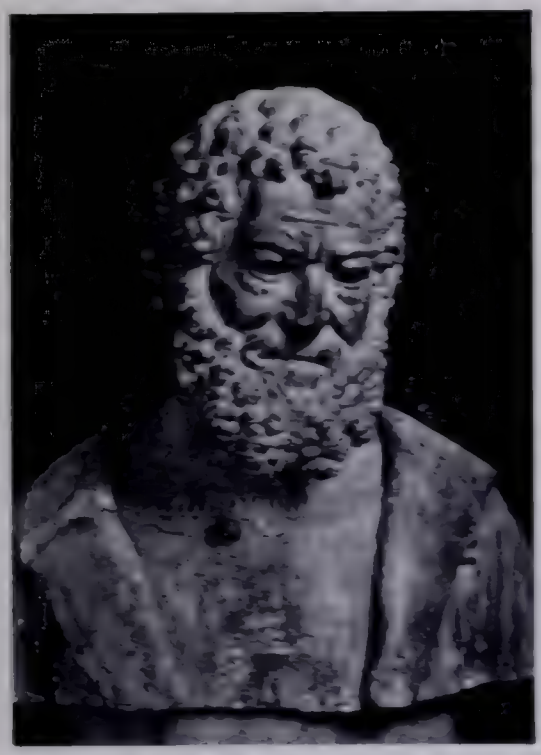


Fig. [illegible] — Faenza, Pinacoteca Civica.
Alfonso Lombardi, Busto virile.
(Fot. Alinari).

senza pretese, studiata dal vero, come può vedersi in un busto del Museo Civico di Faenza (fig. [illegible]), attribuito al Begarelli, che par sbalzato nel bronzo con i rilievi delle palpebre gonfie sulla fossa profondità dell'occhio, i solchi della fronte accigliata e del naso aquilino, il groviglio pittorico delle ciocche a chiocciola, che serrano la maschera ombrata in una cornice fiammea. Anche il cuoio semplice delle stoffe sul busto mette in risalto la mobilità pittorica della testa di vecchio fauno accigliato, variata d'ombre e di luci dai violenti passaggi di rilievo, come terra sconvolta dal vomere.

Così, liberandosi, o quasi, dal pesante accademismo del Transito di Maria, Alfonso Lombardi compie una delle sue opere più notevoli: la *Pietà* della Cattedrale di Bologna (fig. 440), ove si nota qualche ispirazione dai modelli di Guido Mazzoni e di Niccolò dell'Arca. Fuori dello scenario architettonico grandioso e pretensioso, le sette figure della sacra rappresentazione, disposte in tre gruppi lungo dolci pendii convergenti a quello triplice delle pie donne con la

Fig. 440 — Bologna, Cattedrale. Alfonso Lombardi: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

Vergine (fig. 441), si muovono con melodica leggerezza lungo un festone che da Nicodemo (fig. 442) e Giuseppe di Arimatea (fig. 443), inginocchiati, sale a Giovanni (fig. 444) e Maddalena in piedi (fig. 445), e da questi al gruppo ondeggiante delle tre Marie. Al centro dell'arco giace il Cristo, adagiato sul letto funebre, e il festone del sudario cadente in molli pieghe si accompagna a quel facile movimento di curve. Par che qui il plastico abbia tratto ispirazione, per le figure di Nicodemo e di Maddalena (fig. 446), dai tipi ferraresi del tardo Garofalo ingigantiti, e che, nonostante qualche traccia di teatralità nel caricato gesto del macchinoso San Giovanni, si sia spogliato della

sua posticcia veste romana, per muoversi libero, per abbandonarsi alla sua fresca sensibilità di plastico. Il volto di Nicodemo, affilato da luce, le braccia affloscite dalla vecchiaia, le pieghe liberamente mosse, il profilo del Cristo come logorato dall'atmosfera, la mano

Fig. 441 — Bologna, Cattedrale.
Alfonso Lombardi: Particolare del gruppo delle Marie.
(Fot. Croci).

della Vergine, delicata nel suo abbandono, il cader serico dei manti sulle teste delle pie donne, e la fluidità delle pieghe, minute, tremule, variate di luce da tenui ammaccature e rilievi, mostrano non soltanto la non comune abilità del plastico, che sa trarre vibrazioni dalle superfici agitate, ma un fervore fantastico, che è davvero insolito alla maniera d'Alfonso e che spira dalle nordiche Pietà di Nicolò dall'Arca. Nell'assorta figura di Giuseppe d'Arimatea, probabil-

Fig. 442 — *Nicodemo.*

Fig. 443 — *Giuseppe d'Arimatea.*

Fig. 444 — *S. Giovanni.*

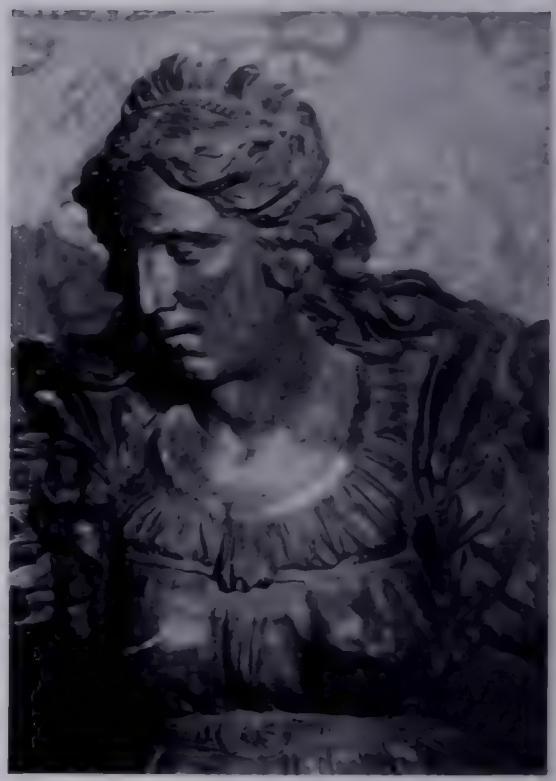


Fig. 445 — *Maddalena.*

Bologna, Cattedrale. Alfonso Lombardi: particolari della *Pietà.* (Fot. Croci).

mente un ritratto, Alfonso Lombardi non solo si esprime con forza realistica a lui eccezionale, ma trae effetti pittorici dal fruscio di

Fig. 446 — Bologna, Cattedrale.
Alfonso Lombardi: *Maddalena*, particolare della *Pietà*.
(Fot. Croci).

lumi e d'ombre sulle vesti sottili, increspate, come di lucida seta. Così nel gruppo delle Marie, come d'alberi agitati dal vento sulla vetta d'un colle, e nel confluire di tutti i moti delle figure, il pesante statuario del Transito di Maria trova espressioni di libertà, di leggerezza atmosferica.

Alfonso Lombardi, nel tempo in cui eseguì il *Transito*, fece gli Apostoli, che da Bologna furono trasportati nella Cattedrale di Ferrara.[1] Furon supposti di Baccio da Montelupo, senz'accorgersi che mentre, nelle figure di questo maestro, si sente quasi il lavoro della raspa e della lima, in queste di Alfonso Lombardi si potrebbero quasi scorger le ditate sulla creta intenerita dall'acqua, pastosa, molle, lucida. In Baccio da Montelupo tutte le linee son condotte, filate, continue, mentre nel Lombardi la stecca corre rapida, e talvolta abbandona i contorni, abbozza, incide, appiatta, liscia, lustra. Nobilissimo il *San Giovanni Evangelista* (fig. 447), con l'ampia chioma a ciocche ricadenti a spira sulle guance e dietro serpeggianti, col volto illuminato da un penoso pensiero, che sembra dar sbattimenti alla cute fresca giovanile. Fiero l'altro Apostolo imbacuccato nel manto a movimento tortile, con un ciuffo di capelli sulla fronte dritto come fiamma, e gli altri capelli torti come radici e la barba mosaica, violentemente mossa dal vento a lingue di vampa (fig. 448). Altre teste d'Apostoli con barbe (figg. 449-450); a ciocche arricciate (figg. 451-52-53), con i capelli sulla testa calva a ciuffo nel mezzo e sui lati a groppo, sono convenzionali, non hanno delle due prime la fremente sensibilità. Qualche volta le teste d'Apostoli son ritratti, tanto quella che nasconde la sinistra nelle pieghe del manto, e poggia l'altra sopra un libro (fig. 454), quanto l'altra chiomata in atto di stringere un gran libro tra le mani e di guardare benevolmente in basso, sotto di sè (fig. 455). I ritratti prendon forza realistica nel pasciuto apostolo, che tien ritto il suo gran codice poggiandovi la sinistra (fig. 456), e nel segaligno vecchio che s'appoggia alla sinistra ed ha il braccio puntato sul libro degli evangeli (fig. 457). Nel frammento di *Pietà* a Ferrara stessa (fig. 458), nella Madonna con le mani

[1] Il Filippini (*Baccio da Montelupo in Bologna*, in *Dedalo*, VIII, 1927, p. 540), ricorda che Baccio da Montelupo, a detta del Burlamacchi (Vasari, V, p. 540), nel 1498 tornato a Bologna, fu ospite di un canonico di San Pietro, che gli fece fare dodici Apostoli in terra cotta. Avendo poi il Vasari stesso (V, p. 86, n. 6) ricordato che Alfonso Lombardi nella chiesa di San Giuseppe in via Galliera fece dodici busti di Apostoli, il Filippini dice che la *tradizione vasariana è, dunque, incerta*, non facendo neppure osservare che le dichiarazioni del Burlamacchi sono in una nota del Milanesi al Vasari, non nel Vasari. Fatto è che i dodici busti di Apostoli dalla chiesa di San Giuseppe in via Galliera passarono, per acquisto del canonico Rinaldi, nel 1769, al Duomo di Ferrara; e sono proprio quelli ricordati dal Vasari, i soli da lui ricordati, di Alfonso Lombardi.

Fig. 447 — *S. Giovanni Evangelista.*

Fig. 448 — *Apostolo.*

Fig. 449 — *Apostolo.*

Fig. 450 — *Apostolo.*

Fig. 451 — *Apostolo.*

Fig. 452 — *Apostolo.*

Ferrara, Duomo. Alfonso Lombardi. (Fot. Croci).

gunte[1]. Alfonso Lombardi rievoca ancor più il realismo del *Sepolcro* di Nicolò dell'Arca.

L'accentuazione realistica, che agli occhi delle figure nella *Pietà* infonde lo smarrimento delle lagrime e nei lineamenti scava il solco del dolore, diventa più cruda quando nel *Cristo* di San Giovanni in Monte (fig. 450), certo appartenente a una presentazione dell'*Ecce-Homo*, il plastico, abituato a maneggiar la docile creta, si trova a dover intagliare il legno. Anche qui l'influsso nordico può scorgersi nel lembo di drappo che si unisce a contrappunto ritmico con l'omero destro appuntato, e anche qui lo scultore mira a un effetto di movimento nell'alta figura che trova a fatica appoggio sulle gambe allampanate. Il manierismo si riaffaccia, sebbene l'intagliatore spieghi tutta la sua forza nei contorni quasi metallici del volto e nell'effetto ornamentale delle ciocche a spira.

Ma quando Alfonso torna a lavorare il marmo nella facciata di San Petronio, l'educazione accademica riprende il sopravvento. La sensibilità pittorica, ancor manifesta nel modellato delle quattro figure di volgare stampo raffaellesco che compongono la *Resurrezione* (fig. 451), disposte con giusto senso di misura nel campo della lunetta sopra la porta di sinistra, si spende nei rilievi con storie di Mosè, di Esaù e di Giacobbe. La corrosione delle superfici ha reso anche più confusa di quel che originalmente doveva essere la scena della prova miracolosa di *Mosè bambino* (fig. 452), stipata di figure larghe, massive, di stampo manieristico romano. Meglio composto è il rilievo della *Nascita di Esaù e di Giacobbe* (fig. 453), che fa pensare a un Salviati della prima maniera, tagliato alquanto grossamente nel marmo, ma non privo d'eleganza nell'allungata e agile struttura di alcune figure. Notevole è anche, nonostante i lugori moduli accademici delle forme, l'episodio dell'incontro di *Giacobbe con Rebecca* (fig. 454): la scena, svolta in superficie, trova unità nel movimento concorde di figure e pieghe di drappi intorno al cerchio del pozzo. Da un modello classico è tratta, ad evidenza, la figurina accidiosa di Rebecca con l'anfora tra le braccia, mentre nella Stanza della Segnatura possono trovarsi i prototipi delle figure a destra.

[1] Il frammento tanto prima l'Orlandini e Bumaldi [illegible] della chiesa di San [illegible] Bologna, era [illegible] [illegible] [illegible] attribuita ad Alfonso Lombardi, nella stessa [illegible] [illegible] anni fa.

Fig. 453.

Fig. 454.

Fig. 455.

Fig. 456.

Ferrara, Duomo. Alfonso Lombardi: *Apostoli*. (Fot. Croci).

Fig. 457 — Ferrara, Duomo. Alfonso Lombardi: *Apostolo*. (Fot. Croci).

Fig. 458 — Ferrara, Orfanotrofio Alfonso Lombardi: *Madonna*, frammento d'una *Pietà*. (Fot. Croci).

Fig. 460 — Bologna, San Petronio. Alfonso Lombardi: Sua partecipazione al rilievo della *Resurrezione*. (Fot. Alinari).

specialmente del giovane seminudo con fiammea capigliatura al vento.

Gli esempi migliori dell'arte d'Alfonso Lombardi nella facciata

Fig. 461 — Bologna, San Petronio.
Alfonso Lombardi: Formella della porta a sinistra con *Esperimento di Mosè*.
(Fot. Alinari).

di San Petronio si vedono tra i profeti e le sibille a rilievo nello sguancio della porta a destra (fig. 464), ove riappare tutta la sensibilità pittorica dell'autore del Cristo deposto, insieme con un'eleganza decorativa, una flessuosità di linee, un ritegno d'effetti, che ci mostrano trasformato, raffinato, l'insopportabile accademismo dello scultore del *Transito di Maria*.

Nel 1533 il Ferrarese attendeva ai rilievi raffiguranti episodi della *Vita di San Domenico* nella predella dell'Arca, presentandosi

Fig. [illegible] — Bologna, San Domenico.
Alfonso Lombardi: Altra formella della porta a sinistra con la *Nascita di Esaù e Giacobbe*.
Fot. Alinari.

come popolaresco figurinaio tra eroi dell'arte, quali Nicola Pisano, Nicolò dell'Arca in quel suo momento d'eccezione, e Michelangiolo, di cui Alfonso copia l'atletica statuina nel giovane inginocchiato davanti a una colonna del rilievo che riunisce l'*Adorazione dei pa-*

stori a quella *de' Magi* (fig. 465). È questa la composizione migliore della serie, ad eccezione del quadretto di genere raffigurante le *Elemosine di San Domenico* (fig. 466), notevole anche per la morbidezza,

Fig. 463 — Bologna, San Petronio.
Alfonso Lombardi: Altra formella della porta a sinistra con il *Ritrovamento e sponsali di Rebecca.*
(Fot. Alinari).

potrebbe dirsi d'impasto, del saio domenicano e per la delicata modellatura di un torso nudo di mendicante, morbidezze che si notano ancora nelle figure dell'*Apoteosi del Santo* (fig. 467). La scena dell'*Epifania*, quasi stampata sulla trama di qualche quadro di manie-

Fig. 464 — Bologna, San Petronio.
Alfonso Lombardi: *Sibille*, nella porta a destra.
(Fot. Alinari).

rista romano alla fine del primo trentennio del Cinquecento e divisa a trittico da colonne e pilastri, trabocca di figure, assiepate intorno alla Madonna, arrampicate sui fusti delle colonne, invadenti lo spazio.

Fig. 465 — *Adorazione de' Magi.*

Fig. 466 — *Nascita, penitenza e beneficenza di S. Domenico.*

Fig. 467 — *Apoteosi di S. Domenico.*

Bologna, San Domenico (predella dell'arca). Alfonso Lombardi. (Fot. Alinari).

Lo scultore, che pomposamente si firma a grandi lettere, sulla predella del seggio di Maria, *Alphonsus de Lombardis ferrariensis*, torna ad

Fig. 468 — Castelbolognese, San Petronio.
Alfonso Lombardi: *La Visitazione*.
(Fot. Croci).

essere, come nelle sue prime opere, un rappresentante dell'accademismo romano toscano; ma nelle proporzioni delle figure, nei loro movimenti coordinati, soprattutto nella freschezza dell'esecuzione, che par trasformi il marmo in malleabile creta, svanisce l'opprimente

pesantezza degli attori del Transito. Nonostante i costumi romani e i moduli manieristici, la scena mantiene popolaresca semplicità:

Fig. 469 — Castelbolognese, San Petronio.
Alfonso Lombardi: *San Girolamo*
(Fot. Croci)

San Giuseppe timidamente avanza la mano a toccar il braccio della Vergine come per reclamare la sua parte nella festa fatta al fanciullo: i due pastori in berretto frigio, abbracciati, gli altri che si protendono dietro la Vergine, anche i due vecchioni avvolti nel pallio presso

Fig. 470 — Castelbolognese, San Petronio. Alfonso Lombardi: *S. Girolamo.*
(Fot. Croci).

uno dei re, hanno aspetti fanciulleschi; e l'elefante, che solleva come un enorme spegnitoio la sua proboscide sul capo di un vecchio vestito alla classica, il bue col torcicollo, il somaro che dà il benvenuto ai Magi con ragli sonori, finiscono di distruggere la solennità, certo studiata, voluta, dall'accademico compositore. L'abilità dello scultore fa vivere la morbidezza delle stoffe; addolcisce i contorni della raffaellesca Vergine, deliziosamente ingenua e giovanile, e quelli di un giovane pastore inginocchiato; il suo tocco sensitivo di plastico avvezzo alla terracotta riappare nel sottile modellato del vecchio sollevato dal figlio sulle spalle come novello Anchise. Il lavoro del trapano qua e là accentua il gioco delle ombre, dando vita pittorica alla scena troppo affollata, mancante di respiro.

Con le sue opere del periodo fiorentino e con la notevole *Visitazione* (fig. 468), il *San Girolamo* (fig. 469), la *Crocefissione* (fig. 470) a S. Petronio di Castel Bolognese, dove le forme raffaellesche sembran accendersi alle spettacolose fiamme del Dosso, più che con i rilievi di S. Petronio a Bologna, e dell'arca di San Domenico, Alfonso Lombardo fu maestro al maggiore rappresentante della plastica emiliana nel cinquecento, Antonio Begarelli[1]. La sensibilità pittorica del modellato d'Alfonso prese nello scolaro nuove raffinatezze; si velò di un gusto più educato; s'illuminò talora di correggesca grazia. Ma dallo scultore ferrarese che nell'Emilia portò le tendenze del manierismo romano, diffuse dal Bagnacavallo e da Innocenzo da Imola nella contemporanea pittura, il Begarelli attinse modi classicheggianti, e soprattutto l'arte di modellare la creta, di sostituire alla policromia gli effetti pittorici delle superfici mosse e varie, sfiorate dal gioco mutevole della luce e dell'ombra.[2]

---

[1] Il Bode ritenne Alfonso Lombardi scolaro del Begarelli, ma siamo persuasi del contrario, tenuto conto della cronologia dell'opera dei due artisti e dei loro evidenti rapporti.

[2] Catalogo delle opere:

Bologna, Oratorio di S. Bartolomeo: Statua di S. Bartolomeo.
— S. Domenico: Gradino con cinque storie, nell'Arca del Santo, firmato.
— S. Francesco: Sepolcro di Ercole Buttrigari (oggi alla Certosa), 1522.
S. Giuseppe: Busto di Taddeo Tancredi (perduto, ricordato da un'iscrizione riportata dall'Oretti).
— S. Giovanni in Monte: Cristo alla Colonna.
— — Busti degli Apostoli.
— S. Maria degli Angeli: S. Sebastiano (attribuzione incerta).
— S. Maria del Baraccano: Statua della Vergine (attribuz. incerta).
— S. Maria dei Servi: Crocifisso (attrib. incerta).
— S. Maria della Vita: Gruppo del Transito della Vergine, 1519-22.

Bologna, S. Michele in Bosco: Sepolcro di Armaciotto de' Ramazzotti, 1526 c.
— S. Petronio: Rilievi nelle porte laterali: Storie di Mosè; Rebecca e Isacco; Esaù e Giacobbe; Resurrezione di Cristo; Annunciazione; l'Eterno; Adamo ed Eva; Il serpente; S. Procolo.
— S. Pietro: Gruppo della Pietà (da S. Margherita).
— Spirito Santo: Cinque busti nella facciata (attr. incerta).
— Pal. Comunale, Sala d'Ercole: Ercole e l'Idra (1519).
— Pal. del Podestà, Torre dell'Arrengo: Statue dei quattro protettori di Bologna (trasportate nel 1525 da S. Maria del Popolo).
— Pal. Salina (sulla porta): Testa di Ercole (attrib. incerta).
Castelbolognese, Pal. Arcivescovile: Pietà, frammentaria.
— S. Petronio: Crocefisso, le Marie e San Giovanni.
— — La Visitazione.
— — San Girolamo.,
Faenza, Pinacoteca: Gruppo di Madonna e Santi (eseguito per S. Giovanni Decollato) 1524.
— — S. Girolamo, terracotta (già Racc. Sabba Castiglioni).
Ferrara, Duomo: Dodici busti di Apostoli, eseguiti per S. Giuseppe a Bologna (1524), già nella Chiesa della Maddalena.
— S. Giov. Battista: Pietà (frammentaria).
— Pal. dell'Università: Busto in marmo di Cinthio Giraldi.
— Pal. Strozzi, Sacrati: Busto di S. Giacinto, in terracotta (prov. da S. Domenico).
Firenze, Pal. Vecchio, Sala di Leone X: Busti in marmo di Clemente VII e Giuliano de' Medici.

PROPERZIA DE' ROSSI

1490 — Data probabile della nascita di Properzia de' Rossi (v. VASARI, *Le Vite*, ecc., Firenze, Sansoni, 1881, vol. V, pagg 73-74, nota 2).

1514, 6 ottobre — Dionisius q. Alexandri de Castello dedit, vendit, et tradidit commendabili mulieri domina Propertia filia q. Ieronimi de Rubeis Bononiae civis..... unam petiam terrae ect... (v. MICHELANGELO GUALANDI, *Memorie intorno a Properzia de' Rossi scultrice bolognese*, Estratto dal Giornale l'*Osservatore*, n. 33-34-35 del 1851, pagina 3).

1515, 18 marzo — È nominata in un atto di procura in favore del notaio Dionisio Castelli, ed è il solo atto nel quale si aggiunga che Properzia era della C. S. Josephi (v. MICHELANGELO GUALANDI, op. cit., pag. 3).

1516, 21 febbraio — Domina Propertia q. Ieronjmi de Rubeis Bononiae civis maior vigesimo quinto suae aetatis etc. Così è nominata Properzia de' Rossi in un atto dal quale risulta che il Can. Alessandro Zanzanini vendette un pezzo di terreno al notaro Castelli, il quale lo acquistò a nome di Properzia de' Rossi, che lo rivendette al medesimo canonico (v. MICHELANGELO GUALANDI, op. cit., pag. 3).

1518, 1 Marzo — Giovanni Santelli della parrocchia di S. Lorenzo di porta Stiera prende a mutuo del denaro per fabbricare una sua casa da Dionisio Castelli con denari di proprietà di « Dominae Propertiae q. Hieronjmi de Rubeis Bononiae civis (v. MICHELANGELO GUALANDI, op. cit., pag. 4).

1520, settembre — Un certo Francesco di Milano vellutaro, abitante nella parrocchia di porta S. Lorenzo, accusa Properzia de' Rossi e il suo amante Antonio Galeazzo del q. Napoleone Malvasia di avere schiantati nel suo orto ventiquattro piedi di vite ed un albero di marasca (v. MICHELANGELO GUALANDI, op. cit., pag. 6).

1520-25, ottobre — Ha inizio il processo contro Properzia ed il suo amante, promosso dall'accusa di Francesco da Milano vellutaro (v. GUALANDI MICHELANGELO, op. cit., pag. 6).

1520. 27 ottobre — Antonio Galeazzo si presenta alla Curia in nome suo e di Properzia e ribatte le accuse che infamavano Properzia (v. GUALANDI, op. cit., pag. 6).

1521. 12 aprile — Properzia ed Antonio Galeazzo vengono nuovamente citati e l'azione è nuovamente sospesa (v. GUALANDI MICHELANGELO, op. cit., pag. 6).

1523-25 — L'artista lavora per la Basilica di S. Petronio.

1523. circa — Fu press'a poco in quest'epoca, secondo G. MARCHETTI, che Properzia ritrasse il Conte Guido de' Pepoli, molto tempo dopo la morte di lui, avvenuta nel 1505 (v. MARCHETTI GIOVANNI, *Il sonetto del Conte Guido de' Pepoli, scolpito da Properzia de' Rossi*, Bologna, 1842, pag. 8).

1524 — È probabile che in quest'anno Antonio Galeazzo abbia abbandonato Properzia (v. GUALANDI MICHELANGELO, op. cit., pag. 6).

1525 — Dai Registri della Fabbrica di S. Petronio risulta che in questo anno Properzia lavorava per l'ornamento delle porte della chiesa (v. MARCHETTI GIOVANNI, op. cit., pag. 6).

1525. 8 gennaio — Porta questa data una nota di pagamento fatta a Properzia de' Rossi per l'opera sua nelle porte di S. Petronio (v. GUALANDI MICHELANGELO, op. cit., pag. 24, nota 12).

1525. 1 giugno — Nel libro Mastro dei conti della Basilica di S. Petronio si trova la seguente nota di pagamenti a Properzia de' Rossi per l'opera sua: « 1525 li 1 Giugno - A M.ª Properzia de' Rossi Scultora lire 11 a conto de una Sibilla di marmore ha fatto. — Li 8 settembre a M.ª Properzia de' Rossi a conto di uno Angelo ha fatto lire 10 e soldi 10 » (v. GIUSEPPE GUIZZARDI, *Le sculture delle porte della Basilica di San Petronio in Bologna scolpite da Eccellenti Maestri de' Secoli XV e XVI* con una Memoria e Documenti inediti del Marchese VINCENZO DAVIA, Bologna, 1844, Tipografia e Libreria della Volpe, pag. 24, nota 12).

1525. 20 settembre — « L. 10 s. i. t. a Properzia de' Rossi per uno angelo marmoreo ». (Mandati della Fabbrica di S. Petronio) (v. GATTI, *La fabbrica di S. Petronio*, Bologna, R. Tipografia, 1889, pag. 112).

1525. 21 ottobre — L. 3 s. i. t. a Bernardino da Milano (per una mudinà fatta) per Properzia de' Rossi (Mandati della fabb. Petronina) (v. GATTI, op. cit.).

1526. 1 gennaio — Nel libro Mastro dei conti della Basilica di S. Petronio si trova notizia di un pagamento fatto al Tribolo per due modelli fatti a Properzia de' Rossi (v. GUIZZARDI GIUSEPPE, op. cit., pag. 24, nota 14).

1526. 4 agosto — Ancora nel libro Mastro dei conti della Basilica di S. Petronio si trova la nota del seguente pagamento fatto a Properzia: «1526 li 4 agosto - A la Properzia lire 40 e soldi 3 per resto di sua Sibilla Angelo e cinque quadretti» (v. GUIZZARDI GIUSEPPE, op. cit., pag. 24, nota 14).

1530. 24 febbraio — Data di morte di Properzia de' Rossi (v. MILANESI note al VASARI, op. cit., vol. V, pag. 78, nota 1).[1]

* * *

Accanto al Tribolo, a lato della gran pala dell'*Assunta* in San Petronio, furon collocati di Properzia de' Rossi due angioli oranti (fig. 471-472), dove è qualche riflesso di michelangiolismo traverso i modelli del Tribolo nelle teste delle figure, in discordanza con lo schema allungato dei corpi, di tradizione emiliana parmigianinesca, e con l'artificio d'eleganza dei panneggi inguantati sulle forme. Si sente che l'influsso del Tribolo rimane esterno e che la scultrice continua nel marmo, con dubbio risultato, la tradizione plastica di Alfonso Lombardi.

Gli stessi schemi si ritrovano nelle due statue di profeti allampanati (figg. 473-74) in San Petronio, in quelle di *Adamo* e d'*Eva* (fig. 475) ai lati del timpano della porta interna scolpita da Properzia de' Rossi, e nelle altre di *Gabriele* e dell'*Annunciata* nella seconda

[1] Bibliografia: LACOMBE, *Dizionario portatile delle Belle Arti ovvero Ristretto di ciò che spetta all'Architettura, Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia, ad alla Musica.* Trasportato per la Prima volta dalla Franzia nella Lingua Toscana. Nella Stamperia di Bassano, MDCCLXVIII, p. 309, alla voce « Properzia de' Rossi »; SAFFI ANTONIO, *Della Vita e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese.* Discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830, Bologna, 1832, Tip. della Volpe; GUIZZARDI GIUSEPPE, *Le sculture delle porte della Basilica di S. Petronio in Bologna scolpite da eccellenti Maestri de' Secoli XV-XVI*, con una memoria e documenti inediti del Marchese Virgilio Davia, Bologna, 1834, Tipogr. e libr. della Volpe, p. 24, nota 12, GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, 1840-1845, serie V, pp. 93, 94, 95, 96, 97; MARCHETTI GIOVANNI, *Il ritratto del conte Guido de' Pepoli scolpito da Properzia de' Rossi*, Bologna, 1842; GUALANDI, *Memorie intorno a Properzia de' Rossi, scultrice bolognese.* Estratto dal Giornale l'*Osservatore*, nn. 33, 34, 35, del 1851.

Figg. 1[illegible] e 1[illegible] — Bologna, San Petronio. Properzia de' Rossi. *Lucrezia*
(Fot. Crocchi)

Figg. 1[illegible] e 1[illegible] — Bologna, San Petronio. Properzia de' Rossi. *Profeta*

Fig. 475 — Bologna, San Petronio.
Properzia de' Rossi: Porta interna della facciata.
(Fot. Alinari).

porta interna (fig. 476), dove lo schema michelangiolesco si vede curiosamente stirato in lunghezza, così come nelle figure dei tondi entro gli acuti timpani. Nonostante questo manierismo, le due porte sono una soluzione meditata del problema di conformar la nuova decorazione alla scultura gotica della chiesa, come dimostra anche il motivo capriccioso dei fogliami arrovellati.

Col Tribolo lavorò Properzia sulla facciata, nel rilievo della *Castità di Giuseppe* (fig. 477), dove, come sempre, il tipo michelangiolesco si sovrappone all'effetto pittorico diffuso nell'Emilia per l'arte

Fig. 476 — Bologna, San Petronio. Properzia de' Rossi: Altra porta della facciata. (Fot. Alinari).

della terracotta, e l'insieme, più libero che nelle compassate statue, trova rapidità di movimenti, fluidità e scioltezza di forme.

Altri, per via di confronto col rilievo di Giacobbe in lotta con l'angiolo, attribuiscono al Tribolo stesso i due angioli; che, sebbene non del tutto finiti, nello schema manieristico delle forme allungate, inguantate, come di torniti manichini, nulla hanno della forte struttura del Tribolo, nè del suo stesso senso di proporzioni.

Fig. 477 — Bologna, San Petronio. Properzia de' Rossi: Formella della *Castità di Giuseppe.* (Fot. Alinari).

* * *

Fra gli altri emiliani degni di nota ricordiamo i Da Gonzate, Filippo e i suoi figli Giacomo Filippo e Damiano, poco noti, e tuttavia riconosciuti al loro tempo valorosi, specialmente Giacomo Filippo, che fu a Venezia e a Roma; ma, a quel che pare, a Parma i tre artefici si dettero sopratutto all'oreficeria, e ne lasciaron tracce

Fig. 478 — Parma, Cattedrale.
Scultori Da Gonzate: Statue degli *Evangelisti*, nell'altar maggiore
(Fot. Pifferi).

nella croce d'argento della Cattedrale di Busseto. I quattro *Evangelisti*, statue in bronzo attorno l'altare del Duomo di Parma (figure 478 a 482), allogate ai Da Gonzate sulla fine dell'anno 1503, mostrano come i tre artefici restassero legati all'arte del metallo, tanto che le statue con i fitti solchi dei panneggi e i lineamenti decisi, sembrano sbalzate piuttosto che fuse nel bronzo. Nel provarsi al getto delle forme, per loro insolitamente grandi, i tre artefici perdettero la misura delle proporzioni, l'equilibrio degli atteggiamenti, la padronanza del movimento articolare. Tutto rimane rigido, stecchito, arcaistico. Dei tre maestri, scrive il Benassi, nella *Storia di Parma*, fu (specialmente famoso nella città il nome di Giacomo Filippo,

Figg. 479, 480, 481, 482 — Parma, Cattedrale. Scultori Da Gonzate: *Statue di Evangelisti.* (Fot. Pifferi).

del quale così scrisse il De Erba: «N'uscì [da Parma]... Jacomo Filippo di Gonzagli, che tanto divinamente fece di metallo, di cera et di solfo molte diligentissime tavolle et medaglie di basso rilievo in Parma et in Venetia, che s'acquistò molto splendore. Et fece di bronzo talmente una testa simile et la donò a Papa Julio 2°, che sempre fu lopo in gratia et meritò molti doni dal suddetto pontefice. Fece di nuovo et inusitato disegno un grandissimo calice d'oro».

Le notizie sui tre artefici son queste:

1502, 17 dicembre — Filippo e i due figli Giacomo Filippo e Damiano ricevettero dalla Fabbrica del Duomo di Parma l'incarico di fondere le statue dei quattro Evangelisti per il prezzo di 600 ducati.

1508 — Il lavoro suddetto fu compiuto in quest'anno, e così firmato:

IACOBVS FILIPPVS ET DAMIANVS FRATRES FACIEBANT
FILIPI GONZATE FILII PARMENSIS MDVIII.

1509, 1 marzo — È allogata da m° Antonio Ferretti ai tre Gonzate una croce d'argento con 36 figure, 13 di tutto rilievo, 17 di mezzo, fogliami dorati, il piede a triangolo con tre mezze figure di mezzo rilievo.

1514 — I due fratelli fanno la croce d'argento ora nel tesoro della Cattedrale di Busseto, che ha nello zoccolo l'iscrizione:

IAC . FILIPPI ET DAMIANI FRAT . DE GONZATE .
PARMEN . OPVS . 1524.

1525, 26 agosto — Jacopo Filippo fu incaricato, insieme con il Correggio e Marcantonio Zucchi, dalla fabbrica della Steccata di fare «qualche beli disigni» per l'altare della Madonna.

1541, 21 ottobre — Gli ufficiali della Steccata danno incarico al «venerabile don Jacopo de Palma e a messer Damiano de Gonzate di far fabbricare un organo laudevole» per la nuova chiesa.

1551, 9 gennaio — La fabbrica della Steccata paga 48 lire imperiali «per resto et intiero pagamento del pretio de doi tosoni de ramo fatti e consegnati già molti anni prima da Damiano da Gonzate».[1]

---

[1] Bibliografia: Pananti, *Memorie storiche del Ducato di Parma*, in *Parmensi*, II, [illegible] 1773 (ms. nel R. Museo di Parma); Affò, *Il Parmigiano servitor di piazza*, Parma, [illegible]; Pelicanoni, *Lettera*, [illegible]; Nicoli, *Pittori*, [illegible]; Testi, *Parma*, in *Italia artistica*, Bergamo, 1905; Salmi, *Bernardino Zaccagni e l'Architettura del Rinascimento a Parma*, in *Bollettino d'arte*, 1918; Testi, *S. M. della Steccata in Parma*, Firenze, 1922.

VI.

PLASTICATORI PROVINCIALI

2.

ANTONIO BEGARELLI

1499, circa — Antonio di Giuliano Begarelli nacque in Modena nel 1499 circa, secondo la testimonianza del Lancillotto, che nella sua cronaca, all'11 marzo 1524, lo dice « zovane d'anni 25 ».

Questa data è in disaccordo di ben 20 anni con quella riferita dal FORCIROLI (cfr. FRANCESCO FORCIROLI, *Antiqua et recentia illustrium virorum mutinensium monumenta*. Manoscritto proprietà dei Conti Forni, Modena): ma la testimonianza del Lancillotto, per essere egli stato contemporaneo ed amico dello scultore, può essere ritenuta, sia pure con qualche approssimazione, la più attendibile.

1524 — Il Lancillotto, nella sua Cronaca, agli 11 di Marzo 1524, nota: « La compagnia di S. Bernardino ha fatto uno loco per meterghe suso uno sepulcro fato de mano de maestro Antonio Begarelo... ». Questa opera si trova ora nella chiesa di S. Agostino o della Pomposa a Modena.

1526 — La suddetta compagnia di S. Bernardino riceve un sussidio dalla comunità di Modena per proseguire il lavoro.

1527 — Ai 20 aprile del 1527 viene ultimato dal Begarelli il *Presepio* per il Duomo di Modena (LANCILLOTTO, *Cronaca*).

1528, 14 gennaio — Vengono poste le armature per collocare nel palazzo della Comunità di Modena la grande *Madonna* del Begarelli (LANCILLOTTO, *Cronaca*).

1528 — La Comunità di Modena delibera di assegnare al Begarelli un piccolo sussidio. (Cfr. *Archivio Comunale di Modena*, Vacchetta, 1528, pag. 34).

1531, 1 agosto — Vengono esposte al pubblico la statua di S. Maria Maddalena nella Chiesa del Carmine (LANCILLOTTO, *Cronaca;* e VEDRIANI, *Raccolta di pittori-scultori, ecc. modenesi*, Modena, 1662. Quest'opera è andata perduta), e la *Deposizione* per i minori osservanti di S. Ce-

cina (LANCILLOTTO, *Cronaca*, ora nella chiesa di S. Francesco a Modena.

1541, 24 settembre — Viene stipulato il contratto per le 2 statue del dormitorio del monastero di S. Pietro di Modena, ora nella chiesa (cfr. *Registro del Monastero di S. Pietro*, e VALDRIGHI, MALMUSI, ecc., *Le opere di* Tomaso Manzuoli e di Antonio Begarelli, ecc. Modena 1893-94).

1543, 15 settembre — Antonio Begarelli acquista una casa unitamente ai suoi a Modena presso il convento dei monaci di S. Pietro (cfr. Archivio Notarile, Modena, 1541, libro 2° rogito n. 144).

1544, 19 gennaio — I monaci di S. Pietro pagano un acconto allo scultore «per le figure e statuine fa al Monastero» da mettere nel capitolo.

1547 — Intanto ed il reverendo Ludovico Begarelli appaltano lentami da Modena per «cenere bianchi» (Archivio Notarile di Modena, Pergamena, libro 1°, n. [illegible]).

1554 — In una lettera di Gerolamo Fideti al Duca di Ferrara si ha notizia di un prossimo viaggio di Antonio Begarelli a Londra (da Venezia 12 settembre 1554). Cfr. CAMPORI, *Lettere artistiche*, n. XXXVI, Modena, 1866.

1556 — Al 20 marzo viene stipulato il contratto tra il Begarelli ed i monaci di S. Benedetto Po, per le statue che decorano la basilica.

1565, 21 di dicembre — Secondo quanto riferisce il FERRETTI, morì il Maestro nonno in Modena e venne sepolto nella chiesa dei Monaci Benedettini di S. Pietro.

* * *

La maestria di Alfonso Lombardo, tipico rappresentante dell'arte plastica in terracotta anche quando lavora nel marmo le sue morbide forme, per continuarsi in stile più raffinato, nell'arte di Antonio Begarelli, che coordinò nel suo gruppo di *Madonna, Gesù e Gerusalemme* nel Museo Civico di Modena (fig. 48) costruzione piramidale-chiusa con ampiezza compositiva, e improntata allo spirito libero e meditativo delle opere di questo Modenese. E il soggetto prediletto dall'arte del primo Cinquecento, sacro al grande Correggio, ma il Begarelli già intende un rapporto di serietà di gravità silenziosa, lontana da quella pura grazia e sorriso dell'Allegri, e anche dall'ideale di estrema dolcezza proprio del Sanzio, di cui i due putti,

Fig. 483 — Modena, Museo Civico.
Antonio Begarelli: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
(Fot. Orlandini)

nel rotondeggiar delle morbide forme, sembrano darci un riflesso. La Vergine cinge in lento abbraccio i bimbi, Gesù seduto sul ginocchio materno, in atto di benedire, Giovannino in piedi al suo fianco, adorante. Unisce in un sol gesto protettore i putti; ma non s'incatenano gli sguardi delle tre figure, come nei gruppi di Raffaello; non segue, la Vergine compiaciuta, l'infantile colloquio, come nelle Sacre Famiglie del Correggio; fissa lo sguardo ripiegato in sè, pensoso dell'avvenire. Le forme son floride, gagliarde, modellate in pieno tutto tondo; e nelle pieghe delle vesti, abbondanti, fluide, scavate d'ombre profonde, nel brulichio delle ciocche sul capo dei bimbi, si riflette la tendenza pittorica dell'arte emiliana; si nota, anzi, nel cader delle soffici stoffe dal grembo, qualche affinità con gli studi vinciani.

Il motivo pittorico s'accentua nella pelliccetta di Giovannino, tremula e arricciata sugli orli, dove è sensualmente resa la liscezza del cuoio e la morbidezza dei bioccoli lanosi, tanto la creta è dolce alle mani del plastico. Sano, tranquillo, semplice provinciale che guarda alla vita con occhi gravi, scarso di passione e di slancio fantastico, esperto nell'opera, ci si presenta Antonio Begarelli in questo primo esempio della sua arte.

Anche quando, in una composizione più vasta, la *Pietà* della Chiesa di Sant'Agostino a Modena (fig. 484), egli trae qualche spunto dalle crude note realistiche del Mazzoni o dall'impeto drammatico delle *Pietà* di Niccolò dall'Arca, ne tempera ogni crudezza, attento a non turbare con la tensione dello spasimo la pura regolarità dei volti.

In ampiezza cinquecentesca di ritmo si svolge la composizione, lungo la linea ad arco prediletta da Raffaello. Il Mazzoni e Niccolò dell'Arca radunano, attorno alla salma di Cristo distesa a terra, i piangenti, come intorno a un letto funebre; il Begarelli, ai piedi di un'alta e sottil croce, presenta il gruppo della Vergine col Cristo disteso sulle ginocchia, come nella *Pietà* di Michelangelo a Roma. Giuseppe d'Arimatea e l'Evangelista, le Marie e Nicodemo, forman semicerchio, e a semicerchio roteano i due angeli in alto sotto le braccia della croce, ali spiegate e vesti al vento, riecheggiando il ritmo raffaellesco della Crocefissione Mond. Anche le due prime figure, curva l'una a sorreggere il Cristo, l'altra a toccar la spalla della Ver-

Fig. 484 — Modena, Sant'Agostino. Antonio Begarelli: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

gine, ripetono la linea ad arco, che unisce l'intero gruppo scultorio. Di fronte alla tradizione plastica dell'Emilia, risuona come voce nuova quest'ampia armonia lineare d'origine romana, benchè l'impeccabile euritmia della composizione raffaellesca sia interrotta da qualche

subito irrigidimento, da qualche verticale dissonante. Anche nel tipo muliebre sono evidenti reminiscenze di Raffaello, mentre la testa di San Giovanni rievoca tipi leonardeschi dell'*Ultima Cena*. Nè mai vedremo Antonio Begarelli più vicino alla plastica di Guido Mazzoni che nel volto della Vergine contratto dal dolore, pastoso, e come reso fluido dal pianto. È il realismo di Guido, temperato da una mano che soffre a turbare con le stigmate fisiche della disperazione la purezza dei lineamenti, la studiata nobiltà degli aspetti.

Modellati nella creta con inesprimibile tenerezza, potrebbe dirsi, d'impasto, sono i panneggi disfatti e fluidi, come le capigliature attorte in molli spire d'impronta leonardesca sul capo di San Giovanni e avvolte in fluidi intrecci sul capo delle Marie piangenti. La bufera di disperazione che arrovella le vesti dei personaggi di Niccolò dall'Arca s'acquieta nelle intenerite forme del Begarelli. Nè il dramma gli fa dimenticare la predilezione, propria al suo tempo e alla sua terra, per l'ornamento esterno della forma; anzi mai egli maggiormente curò la grazia delle acconciature, composte di ciocche ondate e veli, ove davvero la terracotta par gareggiare con la fluidità del colore. Le trecce si disfanno; il ciuffo posa sulla massa delle chiome in contatto preziosamente leggiero, come di spuma su spuma.

Tanta studiata eleganza d'adornamenti sempre più s'affina nel *Presepe* della Cattedrale di Modena (fig. 485). Anche qui son figure di evidente derivazione raffaellesca, quale il pastore ultimo a destra con la capigliatura al vento, raffaellesco arcangelo; ma più che nell'altra composizione vi si estende l'impronta emiliana, anzi nell'atteggiamento della Vergine, nella sua giovanile grazia, nel contorno melodico, può scorgersi qualche affinità con la Madonnina in adorazione del Correggio, agli Uffizi. Tutta la bella opera, nonostante lo studio di regolarità classica, che in una figura di giovinetto quasi giunge ad attica purezza, lascia apparire, più delle precedenti, l'Emiliano incline a sentir il Correggio in quel che di più artificioso e prezioso è nella sua grazia: da lui sembra scaturire la vena melodica dei contorni della figura di San Giuseppe, snodata in lento moto a spira; e come nella Natività Crespi il drappo apre ali di farfalla intorno al fanciullino. Par che d'un tratto irrompa, nell'arte lenta del Begarelli, un soffio vivido, lieto, la vena di grazia capricciosa che Antonio Allegri aveva fatta scaturire dal suolo emi-

Fig. 485 — Modena, Cattedrale. Antonio Begarelli: *Presebe*. (Fot. Sorgato).

liano. Con essa il Begarelli dà l'ultimo tocco alla sorridente leggiadria del fanciullo, alla tenerezza delle carni, alla piumosa levità delle ciocche.

Come nella Pietà, egli trasforma la scena tradizionale, ricercando elezione, eleganza, finezza, dove il Mazzoni vedeva le note di un popolare verismo. Il Presepe del Mazzoni è una scenetta di vita rusticana; il Begarelli ne fa un'accolta di persone garbate, raffinate: trasforma i pastori in azzimati gentiluomini, il Presepe in una adunata di Arcadi. Si veda il pastore ultimo a sinistra, allungato, flessuoso, inchinevole sino ad apparir sfibrato: o l'altro che guida alla culla un adolescente ricciuto, o il pastorello che, nel mettersi in ginocchio, ha disposto con studiata ricercatezza i drappi intorno alla persona: son tutte figure agghindate, tornite, studiose di begli atteggiamenti, tutte campioni di una cinquecentesca Arcadia. Non v'è gesto che non sia calcolato per amor d'eleganza, non superfice che non sia levigata, lucidata, resa splendente dalla virtuosità del plastico. I drappi, studiati con cura nel cader di ogni piega, non perdono per questo di naturalezza, tanta è la fluidità pittorica del movimento: par di sentire il fruscio della seta nell'ondeggiar del manto di Maria, e le ombre cadon sul volto lievi delicate. Finchè, nel gruppo tenerissimo dell'uomo col giovinetto pastore, il Begarelli par fonda le grazie dell'ondeggiante linea correggesca con l'ideale beltà dell'Attica, presentandoci l'adolescente ricciuto come un Eros prassitelico in contemplazione della divinità nuova spuntata sulla terra. L'intreccio di mobili anella, la delicata modellatura del braccio, la luce di sorriso, che par giungere al bellissimo volto di lontano, dal giaciglio del bimbo, come riflesso d'aurora, fanno di questo particolare del Presepe una delle espressioni più complete e perfette dell'arte d'Antonio Begarelli, pacato evocatore di forme belle, di superfici morbide, d'immagini fiorite.

Ma quando lo scultore emiliano, nella chiesa di San Cesareo in quel di Modena (fig. 486), si prova a costruire un monumento funebre, non riesce a dargli linea architettonica: e, volendo trovare una forma propria, consona al suo temperamento di plastico: sopra una base inghirlandata mette a sedere due fauni cariatidi, di proporzioni grottesche, reggenti il sarcofago a fregi piatti, come di ferro battuto: alle due mensole della base sospende un festone; tra la base

Fig. [illegible] — Mausoleum [illegible] in San [illegible]
Antonio [illegible]
[illegible]

e il sarcofago inserisce lo scudo cardinalizio tra due delfini: al sarcofago sovrappone una grande cimasa composta del defunto che medita sul libro sacro, di due genietti portaface, e d'una figura allegorica, che, seduta sopra un cumulo di nuvole e cherubini, addita il cielo. È un insieme troppo involuto, troppo congegnato, un gran cartoccio decorativo piuttosto che un'architettura: e sembra si perda

Fig. 487 — Modena, Galleria Estense
Antonio Begarelli: *Testa d'Angiolo.*
(Fot. Orlandini).

anche il buon gusto, la raffinata maniera del Begarelli in quel sovrapporsi di cose, in quell'arruffio di drappi, nelle corte proporzioni della figura allegorica. Gli elementi cinquecenteschi mal si fondono con la pittorica libertà del barocco. Non mancano, del resto, particolari fioriti di leggiadria, come il prezioso traforo d'anella sulla testina del putto a piè del defunto, le ghirlande dei fauni, lo stemma cardinalizio nell'aulica ghirlanda, ma qualche bel particolare non distrugge il dubbio gusto di questa tomba-trofeo.

Invece tutta la virtù del plastico e la dolcezza delle sue opere migliori si rispecchiano in una testina di putto della Galleria di Modena (fig. 487). Essa ci richiama il piccolo Gesù della Natività, per

la fronte corrugata, i lineamenti marcati, e larghi tratti aperti sotto l'arco tumido delle palpebre superiori, in un contrasto d'ombra e luce che infonde alle sensibili guance un tremolio splendente. Il lieve spiritualità tenerezza e il movimento delle carni, mosse da subito leggiero sopra l'arcata sopraciliare sulle lievi, intorno alle labbra, e la bocca schiusa, i nervi, compresi verso dalla mano se-

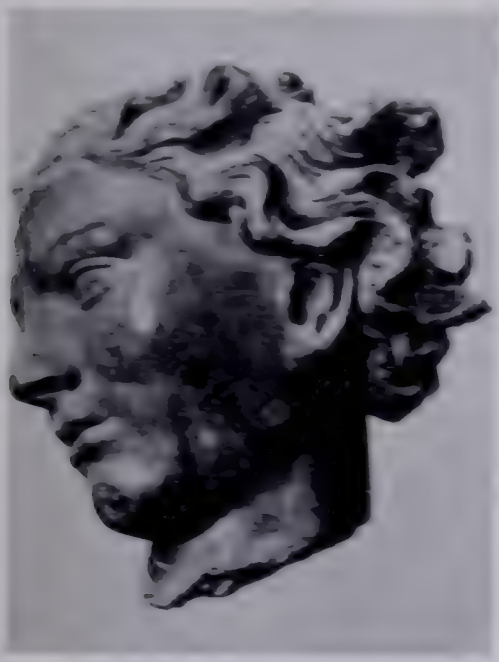


Fig. 488 — Modena, Galleria Estense.
Antonio Begarelli, Busto di giovane.
(Fot. Venturini).

perta di un vecchio, dan l'ultima parola alla grazia della delicata testina.

La tradizione quattrocentesca emiliana si riflette nelle superstiti opere della cappellatura vibrante e mossa, mentre nella tenera interpretazione delle sparute infantile nella delicata pellicola dei tessuti Antonio Begarelli giungeva con i più spontanei interpreti forentini del tempo.

Pur che in queste teste in questi frammenti di scultura, dove non spunta l'artificio pesante dell'atteggiamento e dei drappi, meglio si rivelino le doti d'Antonio Begarelli, anche ad esempio in una testa di giovane della Galleria di Modena (fig. 488), nel pon-

filo vibrante e la fiammata delle ciocche rese in un dibattito di luci e d'ombre così pittorico da raggiunger gli effetti del barocco berniniano. La vitalità, espressa in tensione dal profilo nervoso, erompe con foga fantastica nello scroscio della chioma. Il misurato, il prezioso, il manierato Begarelli, raggiunge effetti di libertà pittorica. Così nella *Crocefissione* del Museo Federigo, dove il plastico, pur componendo il gruppo delle figure nell'ordine simmetrico del Francia, s'abbandona a fantasie decorative nei due angeli porta candelabri tra fremiti d'ali, di chiome, di stoffe (fig. 489).

Invece, nella *Crocefissione* di Bomporto (fig. 490), par che egli risalga alle forme lucenti, adorne e quiete, al pio silenzio dell'orafo Francia, innalzando, da una vetta rocciosa, il Cristo placido sulla croce, e ai lati la Vergine con le mani intrecciate sui lembi del manto che tutta la racchiude, San Giovanni inghirlandato dalle ciocche disposte con arte preziosa. Il solo accenno di moto è nelle rocce ascendenti verso la croce: sopra una guida verticale son condotti tutti gli altri elementi della composizione: il tornito Cristo, la Vergine che intreccia le mani in silenzioso pianto, l'Evangelista, che accenna un passo verso di lei protendendo il braccio soccorritore. Non grida, non contrazioni spasmodiche: par che il Cristo diffonda attorno la pace del suo ultimo sonno.

Da questa composizione semplice, calma, quasi monastica, che sembra tratta da esempi del Francia impreziositi e agghindati, il Begarelli, nel *Cristo deposto* della chiesa di S. Francesco a Modena (fig. 491), passa a ricerche di movimento, d'effetti scenografici, di mimica drammatica. I Michelangiolisti, e in particolare Daniele da Volterra, son qui modello allo scultore emiliano. Mentre nella primitiva *Pietà* linee ad arco si rispondevano in semplice eco armoniosa, qui le tre croci, la mediana soprelevata, disegnano lo schema piramidale della composizione, schema accentuato dal convergere delle due scale alla croce di Cristo, dalla disposizione delle pie donne intorno a Maria, nello spazio fra le scale, e dalle due coppie di Santi, uno in ginocchio, uno in piedi. Non più la silenziosa mimica di Giovanni e di Maria trattiene lo scoppio del dolore; qui è un grande affaccendarsi, un gran sbracciarsi di figure; le pieghe, là composte, sobrie, sottilmente tirate, si complicano e s'arrovellano; il vento dibatte i veli sul capo delle Marie; e intorno alla Vergine svenuta

Fig. 489 — Berlino, Museo Federigo. Antonio Begarelli: *Crocefisso e Angioli.*
Fot. del Museo.

è tutto un fremito di stoffe, un'ansia di gesti, un eromper di gemiti dalle bocche schiuse. La mimica diviene caricata, teatrale, in San Francesco che apre le mani tranitte e nel secco allampanato San Gi-

Fig. 490 — Bomporto (dintorni di Modena), Chiesa. Antonio Bezarelli: *Crocefissione.*
Fot. Alinari

Fig. 491 — Modena, S. Francesco.
Antonio Begarelli: *Deposizione della Croce e Santi assistenti.*
(Fot. Alinari).

rolamo, iscritto alla maniera emiliana, quasi ancora costesca, entro un lungo rettangolo. Ma nulla è di michelangiolesco nelle forme oblunghe, nei drappi a pieghe fluenti, nelle teste fiorite di bei riccioli, nel tornito e morbido nudo del Cristo. La tradizione emiliana, stu-

Dosso dal Fiumalo e dal Costa in poi, il estremi adornamenti si manifesta intuita nelle cinque figure in alto tutte disposte in uno stesso piano. Esclusa l'effetto energetico degli indietreggiamenti e delle inclinazioni a contrasto, il Begarelli traduce in incrocio di linee quel che nella mente Buonarroti il Michelangelo era incrocio di piani.

L'espressione pittorica raggiunta dall'arte del plastico nelle statue che adornano la navata della chiesa di San Pietro a Modena è forse la sua massima, soprattutto nella figura del Santo, dietro (fig. 202), che par tratta da un esemplare del Pordenone, tanto grandeggia opulenta e rotonda entro il portale adorno di ritorti, che hanno, come le pieghe molli del manto, l'illusione del volume. Nella statua della Vergine conserta (fig. 203), l'effetto pittorico nasce dall'intersezione dei piani di pieghe nuvole e profonde, masse con belle volumi di luci e d'ombre. Il petto trova modelli lontani nell'arte del Parmigianino, anche per le proporzioni allungate. Il tipo grave della Madonna è proprio del Begarelli e si ritrovaga nella Santa che appena accenna, con l'inclinazione della figura, il ritmo del passo (fig. 204). Il plastico vuol muovere la statua, che tuttavia rimane un po' massiccia, un po' greve, e per raggiungere l'effetto cercato si vale di un indeggiar di pieghe e dell'arrezzamento di corsa, l'una svelta sudiar di tavolella.

Continua la ricerca d'effetti pittorici, nella mediocre *Pietà* della Galleria di Modena (fig. 205) dove nella personalità di una Madonna-Madonna-Madonna intorno al Cristo tre angioletti, che sembrano ispirati alle *Pietà* di Giovanni Bellini o di qualche maestro veneto-romagnolo quale il Bramantino, mentre nel Salvatore della stessa Galleria pur si ritorna alle forme lunghe e allungate, di tipo tipicamente Fiumalo-Costa (fig. 206). Il Begarelli continua a lavorare a stampo. La sua fantasia, non nova, sembra esaurirsi per l'abbondanza del lavoro, come si vede in quell'arredo della colonna con nuvole e cherubi a rilievo, tenuta di terra lavorata nella macchiera da un professore. Un altro cerchio di cherubi, racchiuso in un rosone di nuvole, gira attorno il disco e, nonostante la fresca leggiadria delle testine, troppo lascia sentire la meschinità inventiva.

Continua lo scolpire e ripetersi, plasmando il gruppo di *Vergine e Bambino* nella Pinacoteca di Modena (fig. 207). La Vergine assorta, (così in atto di camminare a lunghi passi sul grembo materno,

Fig. 194 — *Santa ed Angiolo*

Fig. 193 — *Madonna col Bambino*

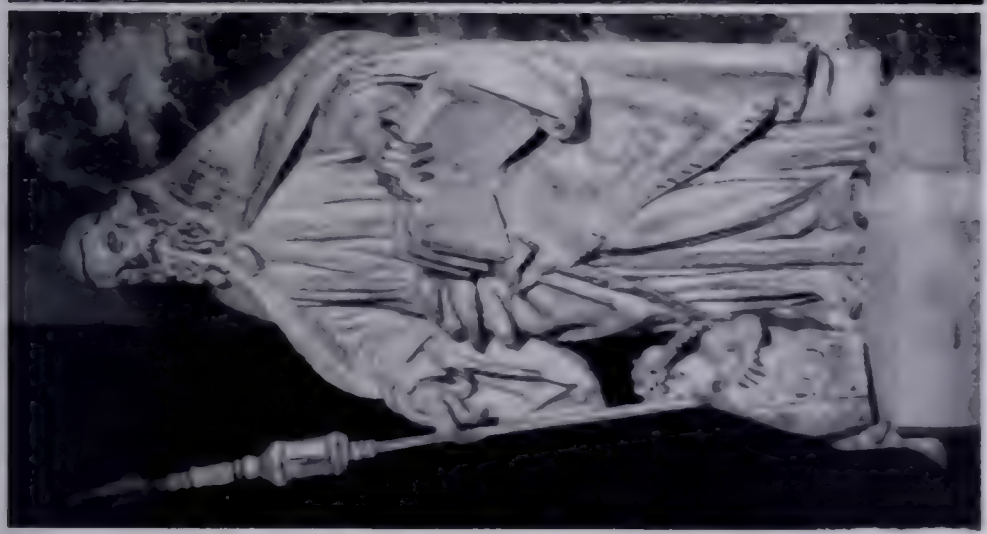


Fig. 192 — *S. Benedetto*

Modena, S. Pietro. Antonio Begarelli. (Fot. Orlandini).

Fot. Orlandini.

contrasto d'atteggiamenti meglio attuato fra la Santa in riposo e l'Angelo in corsa, nella Chiesa di San Pietro. Sopra lo sgabello di nuvole, Maria china lo sguardo a perpendicolo; e intorno le fluttuano

Fig. 496 — Modena, R. Gall. Estense.
Antonio Begarelli: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. Orlandini).

i drappi agitati dal vento in ricca varietà pittorica d'ombre e luci. Il Bamoino, di tipo raffaellesco, sembra rivolgersi d'improvviso a un personaggio invisibile, e il gruppo rimane slegato, materiale il doppio piedistallo di nuvole in quella saponacea morbidezza, poco flessibile il Bambino nel suo atteggiamento da fantoccio in gomma

Fig. 497 — Modena, R. Gall. Estense. Antonio Begarelli: *Madonna col Bambino*
Fot. Orlandini

elastica. Tanto più attento ad esprimere con l'adorna superficie la propria virtuosità di plastico, quanto più sembra intorpidirsi la sua fantasia già poco mobile, poco animata, il Begarelli ci fa sentire in un lembo della veste di Maria la sottigliezza preziosa delle trine,

Fig. [illegible] — Berlino, Museo Federico.
Antonio Begarelli. *Madonna col Bambino e Santi* [illegible]
(Fot. del Museo).

e in tutto il movimento delle pieghe la fluidità dei tessuti, che intorno all'ampia figura suscitano come il fremito di una vibrante atmosfera.

Più legato agli esempi di Raffaello è il gruppetto entro nicchia della *Madonna con Gesù e il piccolo Battista* (fig. 408), nel Museo di Stato a Berlino. Ivi l'ispirazione diretta dai grandi modelli della Madonna del Cardellino e della Bella Giardiniera si rispecchia nella dolce intimità del gruppo, nella catena degli sguardi, che dalla Madonna scendono a San Giovannino per risalire da San Giovannino a Gesù, e nel tenero gesto di Maria che accoglie in un amplesso protettore i due bimbi. Gesù, seduto sopra un ginocchio della madre, stringe teneramente al petto un uccello, e il piccolo Battista, poggiato al gremio di Maria, con un piedino sovrapposto all'altro e il volto sollevato, nell'atteggiamento di Gesù ai piedi della Bella Giardiniera, offre un grappolo d'uve al piccolo compagno.

Soave, leggiero, è qui il ritmo della composizione, come di rado nell'arte begarellinna. Anche i nudi morbidi dei putti, i bei riccioli, i teneri contorni richiamano le celebri composizioni del Sanzio, ma lo spirito settentrionale penetra nell'opera riflessa, dove l'equilibrio impeccabile che regge le architetture dei gruppi raffaelleschi si scioglie in più facile ritmo pittorico, d'origine leonardesca. L'aria agita il velo di Maria; la testa di lei si china vivacemente verso Giovanni, e questi non parla il muto linguaggio estatico di Gesù e di Giovannino ai piedi della Bella Giardiniera, ma cinguetta, con la beccuccia aperta, proteso a Gesù. Anche il modellato risente di questo momento d'eccezionale sciolteza compositiva: par che tutto fluisca, tutto si faccia più delicato e tenero sotto le dita del plastico, in un istante di creazione felice.

Altra bella creazione di questo periodo è la Vergine della Galleria di Modena, allattante il Bambino. Qui, sebbene nel nudo di Gesù ancor sia l'impronta di Raffaello, un modulo d'agile eleganza parmigianinesca s'impone al plastico, che alla Vergine, seduta sopra un globo di nuvole, dà slancio in altezza, elastica mobilità d'atteggiamento, non la grazia fresca e semplice della precedente Madonnina, ma imponenza di dama. Anche i drappi risentono di nervosità parmigianinesche, nei tesi partiti di pieghe divise da solchi profondi, come nel rapido fluttuar del manto e del velo. Mutato è il modello dell'opera, che anche nell'eleganza della mano di Maria rivela l'imitazione parmigianinesca; ma, come nell'altro gruppo, il Begarelli ci dà, del prototipo, un'interpretazione spontanea e felice, fondendo

in perfetta armonia di ritmo la vibrante figura della Madre e quella del Bimbo, colta con rapidità istantanea dal vero.

Lo stesso gruppo si ripete, in forma più popolare, in una terracotta del Duomo di Carpi, dove, appunto per la sua semplicità, meglio s'adatta alla cornice di putti musici. La nidiata canora s'affolla intorno alla Vergine: è tutto un brulichio di corpi minuscoli, un intreccio di membra infantili, uno stormir d'ali, un ronzio d'alveare intorno a Maria. Vi si ritrova lo spirito di decorativa gaiezza proprio dell'arte settentrionale, dei tumultuosi intrecci d'angeli nelle cupole lombarde di Guadenzio Ferrari.

Raffaello e il Parmigianino insieme tornano a offrir modelli al Modenese per la *Sacra Famiglia* nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma (fig. 499), ove ricomincia a sentirsi qualche fatica, qualche squilibrio di ritmo fra il gruppo vibrante di Maria e di Gesù e l'inerte Giovannino, come si sente troppo la cura di levigar superfici, di dare alla cute lustri di raso, rinunciando alla tenerezza pittorica del modellato che infonde grazia delicata, primaverile, alla *Sacra Famiglia* della Galleria di Modena.

Questi caratteri si ripetono nelle altre statue della serie, il *San Giovanni Evangelista* (fig. 500), dal volto correggesco e la posa teatrale, una *Santa Martire* (fig. 501), legata in armonioso complesso architettonico al genietto reggisimbolo, *San Benedetto* (fig. 502) solenne nell'ascetica imponenza dell'atteggiamento, nella pensosa eloquenza del volto. La martire con l'occhio velato e la bocca dolorosa è forse la più delicata espressione di femminilità nell'arte del Begarelli; il Santo Abate, chiuso nella gran cappa del manto, impostato con sicuro equilibrio, grandeggia nel mondo delle statue begarelliane per l'assorta nobiltà dell'aspetto. L'effetto decorativo, ricco, sonoro, non stonerebbe in una chiesa barocca.

In tutta questa serie di statue il Begarelli prodiga la sua rara virtù tecnica: le carni della Vergine e delle Sante sono di raso, le stoffe morbide del piviale di San Benedetto s'increspano ondeggiando in serici fruscii. Non così nella *Pietà* della chiesa di San Pietro (figura 503), ove egli afforza gli scuri, indurisce e spezza le pieghe, torna ai modelli del tardo Quattrocento nella semplice costruzione geometrica della scena. La stessa accentuazione di scuri e una fattura ancora più di pratica si notano nel *San Cristoforo* della chiesa di

Fig. 499 — *Madonna col Bambino.*

Fig. 500 — *San Giovanni Evangelista.*

Fig. 501 — *Santa Martire.*

Fig. 502 — *San Benedetto.*

Parma, San Giovanni Evangelista. Antonio Begarelli. (Fot. Orlandini).

San Benedetto di Polirone (fig. 504). Non solo il Begarelli sembra cominci a stancarsi del paziente e raffinato lavoro delle superfici, che ha tanta parte nel valore della sua opera di plastico, ma impara

Fig. 503 — Modena San Pietro. Antonio Begarelli: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

a girare attorno alle difficoltà della composizione invece di affrontarle. Si trova davanti al problema di collocare il gigante con Gesù sulle spalle entro la nicchia, ed ecco che egli ripete i suoi consueti gruppi di Santi e Angeli reggisimboli, facendo che il Santo traghettatore curvi le spalle come sentisse gravare sopra di esse il peso di Gesù, e guidi invece per mano il fanciullo. L'effetto cercato è nel contrasto fra la bella testa anelante del Santo, il suo passo incerto, di cieco

che tenti il cammino, e la testa fiammea di Gesù, il suo gesto trionfale. Ma par che lo scultore abbia perduto, nel ripetersi, la compostezza signorile della visione, e che sempre più miri all'enfasi del movimento barocco.

La tendenza veristica, che in queste figure si manifesta appunto

Fig. 504 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa.
Antonio Begarelli: *S. Cristoforo col Bambino.*
(Fot. Orlandini).

per la minor finitezza delle superfici e per l'accentuazione dei particolari, è messa in evidenza da alcune statue raffiguranti l'episodio di *Maria e Maria*, nella chiesa modenese di San Domenico (fig. 505), soprattutto dalle due figure presso un tavolino. Sulle orme d'Alfonso Lombardo, il Begarelli accentua l'ossatura dei volti, approfondendo gli scavi delle guance e dell'orbita, sfaccettando i piani delle teste come intagliate nel legno, incidendo con forza i solchi delle rughe. Si riconosce a fatica, in queste due umili

Fig. 505 — Modena. San Domenico.
Antonio Begarelli: *Marta e Maria*, particolare d'una composizione.
Fot. Orlandini.

figure modellate dal vero con tanta freschezza d'impressione, vedute come in una scena di genere, il prezioso maestro del Presepe in terracotta nella Cattedrale modenese.

Continua la decadenza nella serie di statue che adornano la chiesa di S. Benedetto di Polirone. Si ripresentano le belle immagini

Fig. 506 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa. Antonio Begarelli: *S. Paolo Eremita.* (Fot. Orlandini).

Fig. 507 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa. Antonio Begarelli: *S. Nicolò.* (Fot. Orlandini).

della chiesa di San Pietro a Modena, scortate da angioletti con simboli, ma disseccate, striminzite, infiacchite, con teste iscritte in uno schema rettangolare e schiacciate, con i drappi enfatici del *San Paolo* (fig. 506), i grossi lineamenti e gli occhi atoni del *San Nicola* (fig. 507), il volto imbambolato del San Mauro. Le pieghe cadono in grevi fasci, materialmente; grosse frange ornano le vesti; occhi, barbe, chiome, lavorate meccanicamente a traforo, han perduto la piumosa morbidezza antica; le sopracciglia s'attorcono in grossi

cordoni. Par che la mano del plastico, tanto lieve e delicata nelle opere della giovinezza, si sia appesantita, e maneggi la stecca a fatica, a colpi rudi, per emulare i chiaroscuri forti d'Alfonso Lombardo. Ogni vitalità è spenta nelle fisionomie esauste dei Santi Prelati: e un confronto tra la sacerdotale maestà del San Benedetto di

Fig. 508 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa.
Antonio Begarelli: *S. Benedetto.*
(Fot. Orlandini).

Modena e l'espressione d'inerzia mentale, di senile intorpidimento del San Benedetto nella chiesa di Polirone (fig. 508), basterebbero a mostrarci come queste tarde opere del Begarelli non siano che un debole strascico della sua arte fiorita d'eleganza. Sempre più s'inaridisce la fantasia, che non era mai stata fervida, del plastico modenese, e sempre più egli ristampa le composizioni antiche, peggiorandole: ecco un putto, accanto al ceppo ligneo di San Mauro, ripetere il contrasto fra posa inerte e posa di slancio, già adottato in

una statua di Santa in San Pietro Modenese, e Sant'Antonio Abate, tra le più forti immagini della serie e le più vicine alla maniera d'Alfonso Lombardo, uscir dalla nicchia a capo chino, con gesto brancolante di cieco che tenti la via, come già San Cristoforo nella stessa chiesa di San Benedetto. Nel figurare *Adamo ed Eva* (figg. 509-510), si studia di raggiungere un effetto decorativo, componendo con grossi tronchi e rami di melo nicchia e seggio alle figure, e ottiene un incrocio faticoso di membra umane e di ceppi bitorzoluti, in cui la forma si smarrisce, e si perde ogni senso d'armonia lineare. Anche il nudo muliebre par tagliato nel legno del melo, che straripa, con artificiosi mazzi di frondi, dal cavo della nicchia, senza giungere all'effetto pittorico tentato dal Begarelli. Tronchi e foglie s'addensano, e tutto rimane inerte, come la figura composta nel volto a un arido tipo di bellezza classica. In questo tentativo d'effetti decorativi e pittorici, ispirato da esemplari nordici, l'arte del Begarelli mostra il suo esaurimento. Tutto è confuso e incerto, dove prima erano chiarezza e ordine compositivo. Anche altrove egli vuol forzare l'effetto, e ci presenta *Giosuè in atto di brandir la spada* (fig. 511), e *San Giorgio calpestante il drago* (fig. 512), in atteggiamenti spavaldi, rodomonteschi. Sembra cader nel mestiere del burattinaio il maestro emiliano che aveva saputo dare all'arte della terracotta nobiltà di grande scultura.

Ritrova, alla fine della sua vita, un momento di grandezza nel comporre la pala d'altare in San Pietro di Modena (fig. 513), finita dal nipote Ludovico, quale ornamento alla tomba dello zio. Si riconosce l'opera del continuatore, nella *Gloria*, fatta a stampa su modello begarelliano, e nettamente distinta dalla parte inferiore anche per il modellato vacuo, la superfice saponacea. Ma dei quattro Santi, Antonio Begarelli compone un coro di gloria alla Vergine ascendente: le forme grandiose, l'eloquenza dei gesti, la sacerdotale pompa delle vesti ricche di pieghe, par emulino gli accenti della focosa arte dossesca.

Chiude la sua vita con questo improvviso risveglio di un'immaginazione assopita, il plastico modenese che aveva portato nell'arte, non l'impronta di Michelangelo, come pomposamente canta la sua scritta funebre, non impeti di passione, ma il riflesso di uno spirito calmo, di una grazia mite, di una virtuosità rara. Guardò

Fig. 509 — *Adamo.*

Fig 510 — *Eva.*

Fig. 511 — *Giosuè.*

Fig. 512 — *San Giorgio.*

S. Benedetto di Polirone, Chiesa. Antonio Begarelli. (Fot. Orlandini).

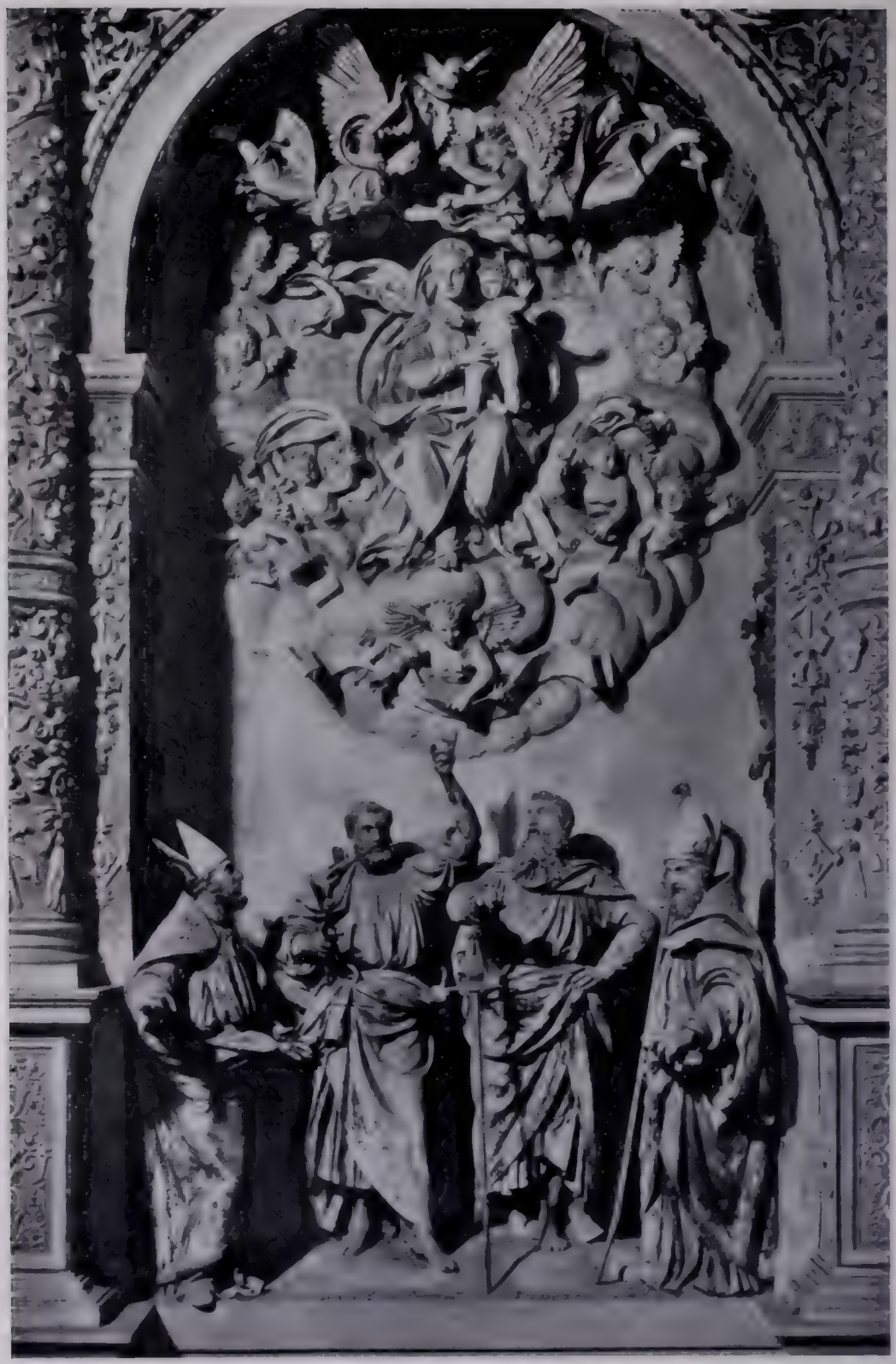


Fig. 513 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa.
Antonio Begarelli: *La Vergine e quattro Santi in gloria* nel piano.
(Fot. Alinari).

a Raffaello, nel comporre i gruppi di Madonne e fanciulli, studiandosi di comprendere i segreti del suo ritmo piano e soave; guardò al Correggio per adornar di vezzi le forme ispirate a classica regolarità; del Parmigianino vide le nervose eleganze; da tutti trasse spunti, aiuti, per la fatica di compositore, spesso a lui ardua. Ma il suo maestro fu Alfonso Lombardi, come dimostra ad evidenza il gruppo della Vergine tra i Santi Giovanni Battista ed Evangelista nel Museo di Faenza, opera d'Alfonso che risale alla data stessa della prima statua di Antonio Begarelli, e cioè al 1524, e che è tanto vicina alla plastica del Modenese da apparirci subito come il modello più costante di questi. Alfonso Lombardo, nel gruppo ispirato a forme raffaellesche, ci presenta il suo capolavoro, unendo alla nobiltà delle immagini maestose, all'energia del modellato, che sempre son della sua arte note fondamentali, la raffinata virtuosità per cui ebbe fama il Modenese. Egli, incline agli accenti rudi e ai forti scuri, agli atteggiamenti mossi e teatrali, qui ci appare calmo, composto, insolitamente intento a render belle e delicate le superfici delle cose, a interpretare la tenerezza delle carni di Gesù, il fruscio serico del manto di Maria, a far delle chiome, accarezzate con mano leggiera, ornamento alla bellezza nobile e pensosa della Vergine. Tutto spira grazia e maestà in quest'opera d'Alfonso Lombardo, da cui si parte Antonio Begarelli, per trasformare la plastica rudemente veristica della Modena di Guido Mazzoni in arte fiorita di gentilezza emiliana, vicina al barocco nella fine sensibilità pittorica de' suoi giochi di luci.[1]

[1] Per la bibliografia, rimandiamo all'accurata monografia su *Antonio Begarelli* del Dott GINO MAGNANI, Roma, 1930.

VI.

PLASTICATORI PROVINCIALI

3.

ARTE POPOLARESCA IN PIEMONTE E IN LOMBARDIA

Nel Piemonte e nell'Alta Lombardia sin dal principio del Cinquecento prende importanza la scultura policroma, in legno e stucco,

Fig. 514 — Varallo Sesia (dintorni), Sacro Monte.
Gaudenzio Ferrari: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

delle *Viae Crucis*, sugli sfondi dipinti di Guadenzio Ferrari e della sua scuola. Singolare esempio, di questa vivacissima arte popolaresca piemontese, l'*Adorazione de' Magi* (fig. 514), di Gaudenzio,

nella quinta cappella del Sacro Monte a Varallo. Entro lo spazio della cappella, come in un palcoscenico dallo sfondo a colori, si dispongono ad arco i re Magi, con i palafrenieri e i cavalloni lignei, enormi balocchi riccamente bardati. Un moretto accosciato allaccia i calzari del re moro, un altro tira per le redini un cavallone bruno,

Fig. 515 — Varallo Sesia (dintorni), Sacro Monte. Gaudenzio Ferrari: *Crocefissione*. (Fot. Alinari).

uno dei re Magi s'aggiusta in testa la corona. I tipi sono accentuati, caricaturati, truccati per la scena: dietro il serafico re bianco, dal gesto molle, un guerriero con sopracciglia enormi e occhi sbarrati mette mano al pugnale; presso il rigido cavallo bianco, un soldatone barbuto si pianta in posa truculenta; il moretto palafreniere avanza nella sua veste a strisce sgargianti, con passo dinoccolato e goffo; il re moro gira occhi di smalto nel volto di malinconico scimmione. In tutti i personaggi, anche valendosi delle forti macchie di colore, Gaudenzio si studia di rendere il carattere del mimo sulla scena e l'effetto illusionistico, continuato, nel fondo dipinto, dalla leggerezza

delle tinte biondeggianti, spezzate da bianchi nivei e da zone piatte di bruno. La sottile grafia luministica dei vecchi pittori piemontesi, Gaudenzio giovane e Defendente Ferrari, germoglia in minuti rabeschi nelle vesti e nelle calzature delle statue, nelle bardature dei lignei cavalloni, dando l'ultimo tocco alla pompa coreografica ri-

Fig. 516 — Varallo Sesia (dintorni), Sacro Monte.
Tabacchetti e Morazzone: *Cristo cade sotto la Croce.*
(Fot. Alinari).

cercata dal maestro per lo svolgimento del dramma sacro, che si prolunga lontano, nel *plein-aire* delle trasparenti distanze. Come note staccate, squillanti sul coro della folla dipinta, le statue policrome metton gli accenti finali al tumulto della scena.

Più complesso è il problema scenico studiato da Gaudenzio con i gruppi di statue e di figure dipinte nella *Crocefissione* (fig. 515). Di Fiandra sembran venire i crocefissi, alti sulla folla tumultuante arginata nel fondo da una cerchia di statue policrome, d'una policromia intensa, sgargiante, d'effetto violento, sopra un fondo a tinte

Fig. 517 — Varallo Sesia (dintorni), Sacro Monte.
D'Enrico e Morazzone: *Ecce Homo.*
(Fot. Alinari).

piatte, come d'intarsio. Nella distribuzione delle note di colore lungo quell'argine variopinto, l'artista trova effetti luministici e drammatici. Come da un antro d'ombra sbuca il gruppo aggrottato delle

tre Marie, carico di tinte cupe, dense, che uno scialle bianco e oro rompe come d'un grido. Ed ecco, tra masse opache di soldati, la veste zingaresca di una donna, e l'altra a strie vivacissime del centurione, splendere con bagliore di lampo, e l'effetto ripetersi in lontananza, ove tra i bianchi gessosi d'improvviso squillano una manica bruna rigata di rosso, un vessillo notturno con mezzelune d'oro. Dietro la massa compatta delle statue e dei celebri gruppi tondeggianti di balie, campioni del pennello gaudenziano, i profili caricaturali della folla armata si disegnano piatti e trasparenti sul cielo chiaro, con nordico effetto, mentre in alto si gonfiano nel pallone variopinto delle vesti le masse degli angioli, come soffiate nelle nubi sospinte dal vento. L'effetto illusionistico di distanza e di *plein-aire* trova una soluzione nuova, feconda d'effetti pittoreschi, anche per contrapposto con l'argine compatto del semicerchio di statue.

Continuatore di Gaudenzio in questa singolare commistione di plastica policroma e di pittura a fresco, fu il Morazzone, che ebbe ad aiuto il Tabacchetti, gaudenziesco ammanierato e straccione nella scena del *Cristo che cade sotto la croce* (fig. 516), e il plasticatore d'Enrico, altro gaudenziesco creatore di tipi caricaturali, nella stazione del *Cristo in ascolto della condanna di morte*, entro un imbarocchito scenario classico, e nell'altra bellissima dell'*Ecce Homo* (fig. 517), trasportata in luci irreali di ribalta dai contrapposti cromatici e luministici delle masse scolpite e dipinte.

VII.

TRADIZIONE DELL'OMODEO IN LOMBARDIA

I.

SPUNTI DEL CLASSICISMO TRA GL'INFLUSSI LEONARDESCHI

IL BAMBAIA

1483 — Nasce in quest'anno Agostino Busti, e la data si ricava per induzione dalla data della morte, avvenuta l'11 giugno 1548, quando l'artista aveva 65 anni (v. NICODEMI, *Agostino Busti detto il Bambaja*, Brescia, la Poligrafica, 1926, pag. 11).

1500 (primi anni) — È generalmente attribuita al Busti la lapide sepolcrale del Senatore Branda Castiglioni in S. Maria delle Grazie a Milano. Il Branda Castiglioni morì nel 1495, ma non si conosce la data di esecuzione dell'opera. Per l'attribuzione al Busti, v. MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872, pag. 52; MAYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlin, 1900, pag. 78; MALAGUZZI VALERI G., *Antonio Amadeo scultore ed architetto*, Bergamo, 1904, pag. 238 e DIEGO SANT'AMBROGIO, *I monumenti funebri della Torre Castiglioni*, in *Arch. Stor. dell'arte*, 1892, pag. 226 lo danno all'Amadeo; VENTURI A., in *Storia dell'arte it.*, vol. VI, pag. 908, lo nega all'Amadeo. (v. NICODEMI, pag. 19, op. cit.).

1512, 29 gennaio — Avendo Agostino e Polidoro Busti chiesto di essere iscritti nel numero degli scalpellini salariati del Duomo di Milano, per lavorar di figura, la loro richiesta viene accolta a condizione che, calcolato il tempo impiegato nel fare una statua e stimato il suo valore, artisti e fabbrica si compensino reciprocamente la differenza, e all'uopo i due artisti danno una cauzione (v. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, pubblicati a cura della commissione della fabbrica stessa. Milano, Brignola e comp., 1880, vol. III, pag. 158).

1513 — Porta questa data e la firma dell'artista la sepoltura di Lancino Curzio, eseguita dal Busti su commissione di Gio. Francesco Curzio, per la chiesa di S. Marco in Milano. L'opera reca la scritta:

« Opus Augustini de Busto MDXIII absolut. ». (v. NICODEMI, op. cit., pag. 16-17 e D'ADDA, *Le tombeau de Gaston de Foix*, in *Gaz. des Beaux Arts*, II serie, XIV, 1876, pag. 449, n. 2).

1514 — Si trova a Berlino un libro di disegni del Busti, che porta sul XXII foglio la data 1514. Nel libro, composto di 29 fogli, si vedono schizzi d'altari e capitelli, di basamenti, di medaglie, di frammenti antichi, una figura di Cristo Giudice, una di Vergine, amorini, fregi. Il libro fu riprodotto in tavole ad eliotipia nel 1887, in edizione di lusso a Berlino. (v. NICODEMI, op. cit., pag. 22).

Porta la data A.D.I.S. 1515 e l'impresa: « aut numquam tentes aut perfice » un bassorilievo del South Kensington di Londra, rappresentante un guerriero in corazza che regge un cavallo furioso, frammento del monumento a Gastone di Foix. (v. NICODEMI, op. cit., pagg. 35-36).

1515, 14 settembre — Si legge nel NICODEMI, op. cit., pag. 29: « Fra i manoscritti del convento di Santa Marta che si conservano nella Biblioteca Ambrosiana si trova una lettera nella quale la priora Arcangela Panigarola scrive il 14 settembre del 1515 a Dionigi Briconnet, vescovo di Saint-Malo, chiedendogli il suo parere sull'impiego della somma di 20 scudi datigli dal vescovo di Codeve, fratello del Briconnet, per iniziare la decorazione della cappella della Vergine, ciò che non si poteva fare perchè il signor di Lautrec non voleva che il corpo di Gastone di Foix fosse mutato di luogo finchè non era finito il monumento, lavoro che si poteva prevedere, secondo i calcoli degli artisti, dovesse durare altri quattro o cinque anni.

1515 — Viene chiesto alla Fabbrica del Duomo di Milano Cristoforo Lombardino, perchè passi a condurre a termine il monumento del poeta Lancino da Corte, allogato ad Agostino Busti. (v. CAFFI, *Parma e alcuni artisti lombardi del Rinascimento*, in *Arte e Storia*, 1888, pagina 204).

1515 — Principia probabilmente in quest'anno il monumento di Gastone di Foix (morto nel 1512), visto che porta questa data il sopracitato frammento del South-Kensington Museum (MALAGUZZI, in THIEME, e ROBINSON, *South-Kensington Museum. Middle Age and Period of the revival of art.*, London, Chapman and Hall, 1862, pag. 175).

1517 — Era già cominciata la sepoltura di Gastone di Foix, opera cui lavorò il Busti, e che si trovava in S. Marta di Milano. (v. MILANESI nelle note al VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, 1879, vol. IV, pag. 542, nota 6).

1518 — Porta la data A D I S 1518 e la scritta [illegible] un rilievo del South-Kensington Museum, frammento del Monumento di Gastone di Foix, rappresentante due uomini a lato di una colonna (v. NICODEMI, op. cit., pag. 36; D'ADDA, op. cit., pag. 444; ROBINSON, op. cit., pag. 170).

1520 — La fabbrica del Duomo di Milano dà il permesso che Cristoforo Lombardo, Ambrogio da Cremona, Agostino del Duca, Ambrogio da Airuno e più tardi Giovanni Ant. da Osnago, Andrea da Saronno, Antonio Dolcebono, lavorino al monumento di Gastone di Foix. (v. NICODEMI, op. cit., pagg. 29-30).

1520, 30 gennaio — Audito domino Octaviano Panigarola requirente nomine agentium pro illustri quondam domino de Foix ut praedicti domini deputati velint eisdem servire de centenariis quinquaginta marmoris pro perficienda marmorea sepultura quae construitur pro cadavere ipsius illustris domini dom. de Foix, aut permittere quod ipsa marmora effodiantur per ipsos agentes in partibus Candiliae praefati autem domini deputati ordinaverunt et ordinant quod dentur Mediolani et non alibi praedictis agentibus centum quinquaginta usque in sexaginta marmoris pretio honesto. (v. Annali della fabbrica del Duomo di Milano, cit., vol. III, pag. 212).

1521 — Dice il NICODEMI, op. cit., pag. 21: Il Bambaia lavorò attorno al monumento di G. de Foix fino al 1521, quando il papa Leone X e Carlo V ripresero Milano, fiacamente difesa dalle truppe del Lautrec.

1521 o 1531 — Un bassorilievo del Museo Sforzesco di Milano, rappresentante secondo D. SANT'AMBROGIO una scena della Vita di S. Agostino, reca, in parte abrasa, una data che è, o il 1521 o il 1531. (v. D. SANT'AMBROGIO in *Rassegna d'arte*, 1908, pag. 75). Il NICODEMI, op. cit., pag. 38, interpreta il soggetto come la continenza di Scipione.

1522, circa — Trovasi ora in S. Maria Maggiore di Treviso un sarcofago scolpito da Agostino Busti e destinato originariamente al musicista Franchino Gaffurio. Il sarcofago fu portato a Treviso durante le guerre (1525-1528) come spoglia di guerra, e fu destinato a sepolcro del Conte Mercurio Bua, capitano degli Stradiotti, ciò che si rileva dall'iscrizione. A proposito di quest'opera, Mercurio Bua stabilisce nel 1531, con i monaci di S. Maria Maggiore di Treviso, di erigere per sè e per i suoi una tomba alla quale erano destinate «nonnulla figuras marmoreas cum quibusdam quadris marmoreis existentes in monasterio dictae ecclesiae». La nota delle sculture esistenti nel monastero è la seguente:

Figure cinque grande
Anzoleti do
Quadri tre con figure piccole entro
Tutti lavori de marmo de Carraria

(v. NICODEMI, op. cit., pag. 41, e *Arte e storia*, anno XVI, 1897, pagina 103).

1522 — Fece in S. Francesco di Milano la sepoltura de' Biraghi che reca la seguente iscrizione:

Ioanni Marco et Zenoni Biraghi Maffiolus Biragus fratribus suis pientiss . posuit et sibi fil . Zenonis nep . Carlini pronep . Spinoli . Abnep . Lantelmi caritate benignitate nobiliss et Brigida fil . Io . Marci Biraghi pudicissima sacellum dicavit an . sal . MDXXII » e la firma: Augustini Busti opus. (v. VASARI, *Le Vite*, pag. 515, n. 1, vol. VI, 1881).

1523 — Porta questa data un altro dei frammenti del South-Kensington Museum, frammenti che fecero probabilmente parte del monumento di Gastone di Foix e che rappresentano un trionfo (v. ROBINSON, op. cit., pag. 170).

1523 — Porta la data 1523 e la leggenda « In Hoc signo vinces » un rilievo del Museo del Prado a Madrid, rappresentante un carro tirato da cavalli che passa dinanzi a un palazzo; sul carro un guerriero incoronato dalla fortuna, Giove in alto, un'aquila con cartiglio fra le zampe, un guerriero con stendardo (v. NICODEMI, op. cit., pag. 36).

1523 — Viene attribuito al Busti da MICHELE CAFFI il sepolcro di Giovanni de Conti in S. Lorenzo a Milano, già attribuito al Lombardino. (v. MICHELE CAFFI, *Parma e alcuni artisti lombardi del Rinascimento*, in *Arte e storia*, 1888, pag. 204).

1535, 29 aprile — A una seduta del Consiglio della Fabbrica del Duomo di Milano, in cui si ordina che vengano esposti, a scopo di studio, disegni di Girolamo della Porta, sono presenti, oltre i Deputati della Fabbrica, anche Agostino Busti, Paolo de' Canobbio, Ascalone de' Valle, Gio. Francesco de' Melzo, Gio. Andrea Morone, Cristoforo Lombardo, Cesare Cesariano e Antonio Lonate. (v. *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano, cit., vol. III, pag. 259).

1535, 10 luglio — Filippo Archinto propone di far eseguire le sculture della porta laterale del Duomo dalla parte di Compito ad Agostino Busti, e d'incaricare l'artista d'insegnare la scultura ad alcuni fanciulli che lavoravano sotto la « Cassina ». Il Consiglio incarica Filippo

Archinto d'iniziare le pratiche, anche per determinare lo stipendio da darsi al Busti. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 260).

1537, 21 marzo — Nella seduta in cui il Consiglio della Fabbrica del Duomo di Milano delibera la costruzione della porta della chiesa verso Compito, sono presenti, oltre i deputati e altre persone, anche Agostino Busti, Gaudenzio Ferrari, Cristoforo Lombardi. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 263).

1537, 17 luglio — Agostino Busti è presente a una seduta del Consiglio della Fabbrica del Duomo di Milano riguardante la costruzione della porta verso Compito. (v. *Annali*, op. cit., vol. III, pag. 265).

1537, 7 settembre — In un atto di questa data è fissato dal Duomo di Milano lo stipendio ad Agostino Busti. (v. *Annali*, cit., vol. III, pagina 266).

1537, 12 settembre — Negli *Annali* del Duomo di Milano si trova la seguente notizia:

« Magistro Christoforo Lombardo pro solvendo diversos magistros et laboratores extraordinarios, qui laboraverunt circha apothecam magistri Augustini de Busto subtus cassinam, l. 13, s. 16. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 266).

1538 — Viene eretto nel Duomo di Milano, nell'ambulacro del coro, un monumento al Cardinal Caracciolo, governatore di Milano, monumento che è attribuito al Busti dal Nicodemi, op. cit., pagg. 63-64).

1543, 11 maggio — Magister Augustinus de Busti debet habere pro ejus mercede in laborando figuras marmoreas pro ornatu præfatae majoris ecclesiæ 1.24 imp. singulo mense, donec laboraverit praedictæ fabricæ. Item l. 600 pro cent. 139 marmoris de Carraria in peziis tribus pro usu fabricae videlicet portæ existentis versus cursum portæ orientalis Mediolani. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 285).

1543, 25 ottobre — Il canonico Giovanni Andrea Vimercate dona al Duomo di Milano un fondo per la celebrazione d'una messa e un sepolcro, da eseguirsi da Agostino Busti. (v. *Annali*, cit., vol. III, pagg. 285-286).

1543, 19 novembre — Il Consiglio della Fabbrica del Duomo di Milano conferma la deliberazione precedente e constata che i denari dati dal Vicomercato ammontano a L. 12. 175, s. 11 imp., delle quali si devono spendere per l'ancona dell'altare e per il monumento marmoreo l. 3300 cioè 600 scudi d'oro, monumento ed altare allogati ad Agostino Busti. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 286).

1544, 6 giugno — Pro salario mensis maji magistro Christoforo Lombardo, ingeniario, l. 24.

Magistro Augustino de Busti, sculptori, l. 24.

Magistro Silvio de Ciparelis, pixano, similiter sculptori, l. 24.

Idem in giugno, luglio, agosto.

(v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 287).

1545, 3 luglio — Pro salario mensis junii proxime præteriti infrascriptis:

Magistro Christoforo de Lombardis, ingeniario, l. 24.

Magistro Augustino de Busti, sculptori, l. 24.

Magistro Silvio de Ciparelis, pixano, sculptori, l. 24.

(v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 294).

1545, 11 agosto — Sono pagati dalla Fabbrica del Duomo di Milano i salari ad Agostino de Busti, Silvio de Ciparelis ed idem d'agosto, settembre, ottobre e nov. (v. *Annali* cit., vol. III, pag. 296).

1545, 23 dicembre — È pagato il salario di l. 24 ad Agostino Busti. (v. *Annali* cit., vol. III, pag. 296).

1546, 10 febbraio — Magistro Augustino de Busti, sculptori, pro suo salario mensis januarii proxime præteriti, l. 24.

E così per gli altri mesi dell'anno. (v. *Annali* cit., vol. III, pag. 297).

1547, 25 dicembre — Da un atto dell'Archivio Notarile di Casale Monferrato, recante la data del 25 dicembre 1547, risulta che Oliviero Capello e Antonio Guiscardo, proconsole di Casale, allogarono ad Agostino Busti e a Cristoforo Lombardo un'arca di marmo con icona e altare, per deporvi le reliquie di S. Evasio. Morto il Busti, l'allogazione dell'opera passò ad Ambrogio Volpe, scolaro del Busti. (v. Giorgio Nicodemi, *Il Bambaia*, 1925, Soc. Gallaratese per gli Studi Patrii, pagg. 58-59).

1548, giugno — Col mese di giugno di quest'anno finisce di essere registrato negli Annali del Duomo lo stipendio d'Agostino Busti, registrazione che era stata ininterrotta l'anno precedente. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 302).

1548, 14 giugno — Agostino Busti dona alla Fabbrica 6 pezzi di marmo di Carrara. (v. *Annali*, cit., vol. III, pag. 303).

1548, 11 giugno — Dallo spoglio del necrologio milanese fatto dal Motta (*Morti in Milano dal* 1452 *al* 1552, *spoglio del necrologio milanese*, in *Arch. Stor. Lombardo*, XVIII, 1891, pag. 261), risulta che Agostino Busti morì in Milano, nella parrocchia di S. Maria Segreta, in età di 65 anni, l'11 di giugno. Il Merzario (*I maestri comacini*, Milano, 1893,

vol. I, pag. 426) dà un'altra redazione dell'obituario, e riporta così la notizia: « Die lune 11 junii 154: P. N. p. a. Sancti Stefani in Noscigia-Maestro Agostino de Busto annorum 65 decessit ex paralisi cum febre continua ora 14, non suspecti judicio Domini F. Luce de la Cruce ». (v. MERZARIO, op. cit., pag. cit., e NICODEMI, op. cit., pag. 11).

1548, 22 giugno — Muore in Milano Agostino Busti. (v. *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano, vol. III, pag. 158).

* * *

La maniera dei Lombardo a Venezia serba le impronte della sua origine lombarda, benchè le dia forze nuove l'esempio d'Antonio Rizzo, e l'opera dei suoi maggiori non rimanga del tutto estranea all'ambiente spirituale della Venezia di Giorgione. Ma le comuni origini spiegano la somiglianza fra la ricchezza ornamentale dei Lombardo, grandi ricamatori di superfici marmoree, e quella di Agostino Busti, detto il Bambaia, e de' suoi collaboratori.

Più piccolo è il mondo di questi maestri, che non hanno, tranne qualche eccezione come il Solari, la preparazione architettonica dei Lombardo a Venezia: la prima opera datata del Bambaja, il monumento sepolcrale di *Lancino Curzio* nel Museo archeologico di Milano (fig. 518), del 1513, finito da Cristoforo Lombardo, è la negazione del principio architettonico e scultorio: opera piuttosto di stuccatore che di scultore, cartella ornamentale piuttosto che monumento funerario. Ma un ritmo agile e sereno scaturisce dal sovrapporsi degli elementi, studiato con arte di perfetto calligrafo, ascendendo dalla sottile tabella con scritta e dal nodo elegante di nastri che la sorregge, al sarcofago tra due candelabri, allo specchio con il gruppo delle tre Grazie fra cornucopii retti da pegasi, all'ara ardente, sul cui grado seggono la Fama e la Gloria e dal cui vertice s'innalza, ali spiegate, la Poesia. Lo scultore tutto cesella con arte di raffinato gioielliere, i due Cupidi nelle basi dei candelabri, come incisi in pietra preziosa, i due Pegasi di squisita modellatura, le tre Grazie tornite sul fondo preziosamente liscio e sottile e adorne di ciocche coralline, i nastri di vera seta, che si snodano in fredda simmetria dalle gambe della figura al culmine, i gorghi monotoni di pieghe del sudario, che s'allenta in festoni dall'orlo del sarcofago, aperto di lato a mostrare, alquanto curiosamente, traverso una grata a curve

di cifra, la statua sottilmente incisa del defunto. Lo scultore ha chiamato a raccolta le immagini dell'Umanesimo per allietarne i sogni

Fig. 518 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Il Bambaia: *Monumento funebre a Lancino Curzio.*
(Fot. Alinari).

del poeta, nel comporre questa bizzarra stele funeraria, dove egli spiega le grazie esteriori di uno stile elegante, minuto, fine, che si compiace della superficie e dell'arabesco lineare più che della massa, e di una tecnica abilissima, che al marmo sa dare lucentezze seriche, flessuose eleganze, delicati chiaroscuri.

Fig. 519 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Il Bambaia: Candelabre del monumento Orsini.
(Fot. Paoletti).

Le raffinatezze del Bambaia primitivo giungono al massimo nella lunetta marmorea con la Vergine adorante il Bambino tra due angioli, passata da Casa Abati di Bergamo alla Galleria Liechtenstein di Vienna. Il bassorilievo è di una sottigliezza laminare, squisita; e il cader concentrico di pieghe, che commenta in armonia di linee calligrafiche la cadenza del gesto di Maria, lo sventolio delle vesti degli angioli, vibranti ai fremiti del volo, imprimono alla composizione leggerezza, movimento, rarità d'effetto pittorico. Le luci si spezzano e gorgogliano sulle vesti arricciate degli angioli, come libellule librati nell'aria, e tutto prende aristocratica eseguità: le figure vestite alla foggia classica, le stoffe di velo, le cornici della lunetta preziosamente levigata. S'intravvede la derivazione dell'Omodeo in quella pittorica leggerezza del rilievo, ma insieme l'accostamento ai modi classicheggianti di Benedetto Briosco: figure e ornamentali fioriture seguono un ritmo sereno, un gusto sobrio incline a simmetrie, a ritmiche assonanze. Quattrocentesco rimane lo schema compositivo, con quella lunga Vergine che dall'alto s'inchina, adorando, al piccolo Gesù, e l'ampliarsi della forma parata alla classica conduce a un leggiero, accortamente dissimulato, impaccio, a qualche goffaggine di gesto, compensata da una trama lineare squisitamente sottile.

Nobili esempi dell'arte del Bambaia sono le due candelabre provenienti al Castello Sforzesco (fig. 519) dal monumento Orsini, tra le sue composizioni decorative più trattenute entro limiti di classica misura. Vi è, in queste due candelabre, uno studio esatto di bilanciamenti tra vuoti e pieni, una chiarezza e una nobiltà di linee, tal sobrietà d'effetti ornamentali, da presentarci l'arte del maestro lombardo nel momento più felice della sua interpretazione dall'antico. Un ritmo medaglistico perfetto regge il tondo con putto sdraiato a piè di un albero, composizione nobile e precisa, che par tratta da un antico cammeo.

Nel 1515 il Bambaia diede inizio alla tomba di Gastone di Foix, alla quale collaborarono Ambrogio da Cremona, Agostino del Pozzo, Ambrogio da Airuno, e più tardi Giovanni Antonio da Osnago, Andrea da Saronno, Antonio Dolcebono. Non è possibile, dagli innumerevoli frammenti, ricostruire il disegno generale della tomba, sovraccarica di storiette a rilievo, di statuine, di fregi, straricca alla maniera

Fig. 420. — Milano, Museo del Castello Sforzesco. Il Bambaia: *Statua di Gastone di Foix*. (Fot. Alinari)

dei Lombardi derivati dalla scuola dell'Omodeo, che ne ereditarono la tendenza alle ornamentali sottigliezze, senza emularne la libera fantasia. La statua di Gastone (fig. 520) è il capolavoro di Antonio Busti, un capolavoro di leggerezza e di grazia, ove i caratteri tipici della sua opera, che altrove appare uggiosamente monotona, si trasformano in elementi d'ideale bellezza. Par tagliata in legno prezioso e leggero, senza spessore e senza peso, l'immagine dell'eroe, lieve nella sua rigidezza. Sottilmente venate di pieghe, le maniche forman conchiglia, come i festoni del sudario steso sulla funebre conca; forman elmo i capelli, come penne sul volto battuto dall'ombra. Il Lombardo che continua l'Omodeo cerca linee calligrafiche, ondulanti, sinuose. Anche il letto funebre diventa una barella leggiera. Le pieghe della veste a canne d'organo, le pieghe falcate della manica, son come fossili, ma serbano un'impronta di movimento in quella arrestata tensione: solo motivo d'abbandono, la mano destra sull'altra che tiene la spada. Leonardo e i suoi lombardi seguaci hanno impressionato lo scultore, che par voglia emularne lo sfumato pittorico nel modellato ondeggiante del volto, nelle ombre mosse dallo scavo delle guance, affondate entro l'orbita, nell'angolo della bocca di sinuoso schema vinciano, disperse tra le pieghe delle molli palpebre. Massimo risultato di virtuosità pittorica nell'arte di Agostino Busti è questa tenerezza di modellato, tale morbida carnosità infusa nel marmo (fig. 521). Intorno alla bella immagine intreccian ricami gli ornati dei guanciali: s'arricciano i fiocchi alla base di essi: un collare con le insegne cavalleresche rompe la monotonia delle superfici. Eleganza di fioriti rabeschi, melodia di grafiche trame alla recisa giovinezza del condottiero che dorme e sorride, sognando d'amore, non d'armi.

Le qualità superiori della statua si disperdono nel resto del monumento, fra lo straripar degli ornati, soggetti dal Bambaia alla grammatica regolarità del filo a piombo, in quel succedersi di linee verticali e parallele su cui si basano le sue trame compositive. E certo un rigoroso ordine simmetrico doveva connettere tutta la gran folla dei rilievi storici e allegorici e delle fiorite candelabre. Statuine d'apostoli, della Vergine, di Santi, messe a coronamento del letto funebre di Gastone di Foix nella cappella adorna di rilievi storici e allegorici, mostrano come tra i ricordi dell'Omodeo e qualche impres-

sione di tipi leonardeschi, spuntino delicate reminiscenze classiche, quali si scorgono nella ritmica posa che dà grazia ellenica a una figuretta acefala con un piede rialzato da tabella (fig. 522). Caratteristici dello stile di Agostino Busti sono i due rilievi allegorici nel South Kensington di Londra, con figurine esigue sopra il piano liscio

Fig. 521 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Il Bambaia: Particolare della statua suddetta.
(Fot. Alinari).

di un muro merlato, che dà risalto, in uno dei rilievi, al fremito dei manti arricciolati: nell'altro, al vaporoso chiaroscuro di un fondo paesistico accennato con aerea leggerezza. Non sempre gradevole, certo, è la cifra dello scultore, monotona nelle sue calligrafiche raffinatezze, ma non può sfuggire, nelle parti condotte dalla sua stessa mano, la perfezione tecnica, che raggiunge effetti d'estrema levità pittorica, quali posson vedersi nel paesaggio e negli alberi del rilievo londinese ora indicato, e nelle architetture delineate in esso come a punta d'ago da un segno cristallino, o anche nel manto spumeggiante

del genio che incorona il guerriero del Trionfo nello stesso Museo, altro esempio tra i più rari delle finezze pittoriche e delle ornamen-

Fig. 522 — Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Il Bambaia: Statuina a coronamento della tomba di Gastone di Foix.
Per cortesia del Dott. Nicodemi.

tali eleganze proprie all'arte del Bambaia, che sa ottenere i trapassi più lievi, le sfumature più sapienti, fra lo staccato sottilissimo del genio, delle foglie di quercia, della ruota, e l'evanescenza dell'edificio e del portinsegna, le cui maniche vorticose sembran roteare

Fig. 523 — Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
Il Bambaia: Ornamento di pilastro per la cappella funebre di Gastone di Foix.
(Fot. Lissoni).

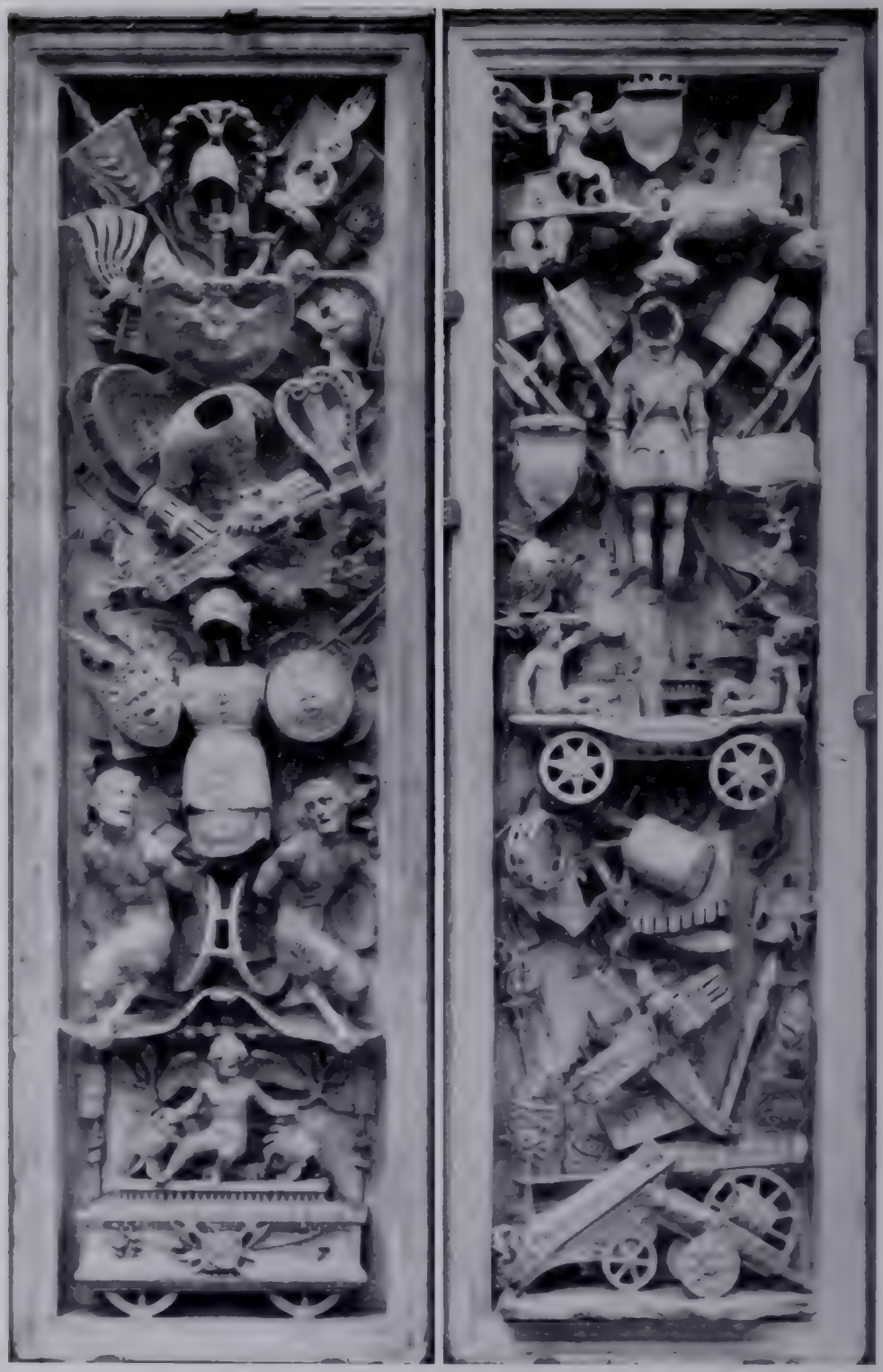


Fig. 524 — Torino, Museo Civico.
Il Bambaia, Ornamenti per la cappella funebre di Gastone di Foix.
(Per cortesia di Giorgio Nicodemi).

Fig 525 — Torino, Museo Civico.
Il Bambaia: Ornamenti per la cappella funebre di Gastone di Foix.
(Per cortesia di Giorgio Nicodemi).

in un velo atmosferico che smorzi i risalti. Mentre in molte statuine d'Apostoli e di Santi del Museo di Castello si scorge, per certi profili puntuti e angolosi, l'intervento di collaboratori più schiettamente omodeeschi, che dal Bambaia hanno imparato a dipanar manipoli di pieghe sottili sulle asciutte forme, il preziosismo delicato del Maestro impronta una figuretta di Virtù nel South Kensington, mossa in armoniosa cadenza, con grazia d'antica Tanagra. Nelle candelabre del monumento a Gastone di Foix, il Bambaia s'allontana dalla schematica fissità dei trofei per il monumento Orsini, agilmente intrecciando, in sinuosi contorni, superfici d'armi, di macchine guerresche, d'oggetti vari, di figure snellissime, e con maestria sorprendente staccando e insinuando nel fondo le cose disposte nei vari piani. L'aria soffia entro i molli stendardi che forman ali a una panoplia della Pinacoteca ambrosiana (fig. 523); in altre, del Museo Civico di Torino (fig. 524-525), gli oggetti si animano, intrecciando agli asciutti contorni di un nudo il guizzo delle superfici insinuate ed elastiche. In queste candelabre, che, dopo la statua, sono le parti più belle del monumento a Gastone di Foix[1], la monotonia delle linee parallelistiche di Agostino Busti cede al movimento delle trame sinuose, come in un rilievo di cavallo volteggiante con cavaliere in groppa (fig. 526), Curzio sulla voragine di leonardesca reminiscenza, e come nella Virtù citata del South Kensington e in una Madonnina dello stesso Museo, mossa col suo Bambino a ritmi preziosi, e alquanto leziosi, di danza: contaminazione di classici modelli con il tardo gotico di Lombardia. Tutte le caratteristiche del fiorito Bambaja si ritrovano nel monumento smembrato, dove in alcuni bassorilievi, ad esempio in quello della *Continenza di Scipione* (fig. 527), il modellato ha dolcezza di sfumature, tenerezza di contorni squisita e quasi vaporosa.

Il monumento Birago, smembrato tra la Pinacoteca ambrosiana, il palazzo Borromeo sul Lago Maggiore, casa Taccioli a Varese, il Castello Sforzesco e la Pinacoteca Ambrosiana, è un evidente tentativo di dar veste classica alle scene della Passione.

Anche qui, la fioritura degli ornamenti lombardi riveste il sar-

[1] In questi *trofei* il Bambaia ebbe ad aiuto, secondo il Lomazzo, Benedetto Pavese, noto per la sua arte di scolpire nel marmo armature e macchine di guerra.

Fig. 526 — Milano, Museo del Castello Sforzesco. Il Bambaia: *Curzio sulla voragine.* (Per cortesia di Giorgio Nicodemi).

cofago, ora nel palazzo Borromeo all'isola Bella (fig. 528); vi si riconosce la sottigliezza dei ricami marmorei propria al Bambaja, che il Cicognara definiva appunto come espertissimo tecnico, di lui dicendo,

Fig. 317 – Milano, Museo del Castello Sforzesco. Il Bambino (antiporta di Solaro). (Per cortesia di [illegible] Nicodemi).

Fig. 528 — Isolabella, Palazzo Borromeo. Il Bambaia: *Sarcofago Borgo*. (Fot. Alinari).

nella Storia della scultura: « Conduceva i suoi marmi pulitamente, quanto un fonditore o cesellatore più diligente avrebbe potuto lavorare i più duttili metalli »[1]. Il fregio di aquile e festoni, i sottostanti girali fogliacei, l'atteggiamento cadenzato del Battista, mostrano una volta in più i legami di stretta affinità che avvincono l'arte milanese del Cinquecento a quella dei Lombardo a Venezia. Le scene della Passione sono composte da figure finemente modellate, distribuite con meticolosa simmetria entro sfondi riquadrati con la semplicità architettonica delle scenette dipinte dai vecchi pittori lombardi del Quattrocento: gli elementi di questa elementare e precisa costruzione di spazio sono di gusto classico-bramantesco.

Più che nelle scene della *Passione* e nelle ornamentali fioriture del sarcofago, l'arte del Maestro si esprime con delicata grazia in due statuine già di raccolta privata milanese, che probabilmente appartennero al monumento Birago: tutta carezze di blande luci nel volto di un modellato morbidissimo, quasi vaporoso, e nell'abbandono della ritmica posa e dei drappi, la statuina della *Beneficenza*, dove l'arte del Bambaja si veste d'una sua timida e placida poesia, schiettamente lombarda; elegante come una terracotta greca l'altra mutila della *Temperanza*, tra le espressioni migliori dell'arte di questo squisito modellatore, che talora, uscendo dalla sua monotona trama parallelistica, trova slancio di poetica fantasia. Scolpì, in quei rari momenti della sua attività, l'immagine del guerriero falciato nel fiore degli anni, i trofei d'armi composti a vitali intrecci, e qualche figurina come questa, che par rivivere, tra le ornamentali grafie lombarde, sogni di elleniche eleganze.

Quando lo scultore, invecchiato, nello scolpire, con aiuti, per il Duomo di Milano, la pala marmorea della *Presentazione al tempio* (fig. 529), affidatagli nel 1543, dà alla scena un ambiente bramantesco, non riesce a evitare il dissidio tra l'architettura monumentale, con massicce colonne, timpano curvilineo, volta sonante a cassettoni, e le nicchie nel fondo del tempio, oblunghe, esili, chiuse da cornici di timida eleganza bambaiesca, la scena composta da gruppi di figurine allampanate, che invano s'apparano di classici panneggi per uscire dagli schemi elementari d'Ambrogio Borgo-

[1] II ediz. Prato, Giacchetti, 1825, vol. V, pag. 324.

Fig. 529 — Milano. Cattedrale. Il Bambaia: Altare con la *Presentazione al tempio*.
Fot. Alinari.

Fig. 530 — Vienna, Coll. Albertina. Il Bambaia: Disegno di camino.
(Fot. Paul Frankenstein).

gnone. La fantolina davanti alla scaletta, sull'asse della composizione, ci fa tornare indietro, sino a schemi trecenteschi, mentre nella statua di Santa Caterina entro una delle nicchie l'arte di Cristoforo Lombardo, collaboratore di Agostino Busti, fonde la sottile grafia delle pieghe cadenti propria a questo maestro con l'imponenza romana delle forme.

Il Bambaia, che in un disegno di camino dell'Albertina di Vienna (fig. 530), composto come trofeo da mensa, porta agli estremi l'esuberanza decorativa, insinuando nel brulichio di una straripante vegetazione d'ornati motivi di antiche grottesche, nella pala della *Presentazione al tempio* è come schiacciato dall'architettura cinquecentesca. L'esile grafia della stele fiorita, che vuol essere commento poetico ai sogni umanistici di Lancino Curzio, le pittoriche levità della lunetta Liechtenstein e di alcuni rilievi del monumento a Gastone, la fiorita grazia della statua di questo eroe nell'amaca del letto funebre, rappresentano le tendenze più schiette e le doti più raffinate di Agostino Busti, detto il Bambaia, prezioso cesellatore del marmo, studioso dell'antico, di cui gettò motivi anche nel libro di disegni a Berlino.

VII

TRADIZIONE DELL'OMODEO IN LOMBARDIA

2.

SPUNTI DEL CLASSICISMO TRA GL'INFLUSSI LEONARDESCHI

BIAGIO DA VAIRONE

1492, dicembre — Biagio da Vairone è ricordato fra i lapidi della fabbrica del Duomo di Milano.

1496, 22 agosto — La fabbrica del Duomo non vuol più accoglierlo fra i suoi scultori, perchè solito assentarsi [illegible] più lauti guadagni.

1500, 29 gennaio — Il Fusina chiede alla fabbrica del Duomo che si comprda per un mese licenza a Biagio da Vairone perchè possa costruire in Santa Maria delle Passione la tomba del protonotario Birago.

1510 — Insieme con Stefano da Sesto, Biagio da Vairone lavora al tabernacolo dell'Altar maggiore della Certosa di Pavia.

1514, 29 gennaio — Gli eredi del quondam Biagio da Vairone ricevono dalla fabbrica del Duomo di Milano [illegible] lire imperiali per la statua di una Veronica « per ipsum dum viveret sbozate ». [1]

* * *

Biagio da Vairone, escluso nel 1496 dal lavoro della statuaria per il duomo, e riammessovi più tardi, autore di statue a decorazione della fronte della Certosa di Pavia, si ricollega più direttamente che il Bambaia alla scuola di G. A. Omodeo nelle due pale marmoree

[1] Bibliografia: DIEGO SANT'AMBROGIO, *Il trittico in dente d'ippopotamo e le due arche di cofani d'avorio della Certosa di Pavia*, in *Arch. St. Lomb.*, 1855, IV, p. 438; ID., *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia*, in *Arch. St. Lomb.*, 1879, VI, p. 137; A. [illegible] p. 579; L. BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1907; UGO NEBBIA, *La scultura* [illegible] (con fig.); F. MALAGUZZI-VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, Milano, U. Hoepli, 1913-1923, vol. II, pp. 138-139, 152 e tav. IV, 200, 214, 557 (in nota) e fig. 622.

Fig. 531 — Pavia, Chiesa della Certosa. Biagio da Vairone: Pala marmorea.
(Fot. Alinari).

scolpite all'esterno della Certosa, strisciate di tradizione quattrocentesca lombarda. Minute e complesse nelle sovrapposizioni di edicole e nicchie a fondo piano o curvilineo, tutte contrasti d'ombra e luce, è la pala con la *Madonna fra angeli adoranti* (fig. 531), composta come di una serie di tentoni, col gusto di uno *Zenale* e di un Bramante. E le figure bellissime, tipicamente lombarde, non sanno trovare il bassorilievo tra i rilievi [illegible], tutte [illegible] di belissimi effetti pittorici, di gruppi d'angeli che trabocchano da un parapetto inondando le tube, d'altri che sollevano il baldacchino, [illegible] [illegible] e [illegible] nel caso d'una [illegible]. Le figure sono [illegible] e [illegible], come figure intagliate e l'effetto di colore è più vario, più intenso. Mentre alcuni scomparti della pala marmorea di Stefano da Sesto (fig. 532) fan pensare a rilievi d'avorio intagliati, questa di Bugno da Vimercate ha l'impronta [illegible] popolaresca d'un [illegible] lombardo.[1]

La tradizione omobesca s'intravvede anche nel *David* (fig. 533) all'esterno del Duomo di Milano, attribuito interrogativamente dal Nicolini al Vimercate, [illegible] con grazia e [illegible] di un pittoresco [illegible] e leggiadro che non trova [illegible] nelle pale della Certosa. La statuina di David effeminato è certo notevole per la morbidezza pittorica delle carne e delle vesti, [illegible] dal movimento d'ombre della capigliatura e del berretto curvilineo, e dai profondi chiaroscuri che nella testa [illegible] del giovane fanno pensare alla [illegible] del bernardinismo in Lombardia.

Tutto [illegible] è possibile, a confronto con la pala della Certosa e con il bellissimo David, riconoscere il nome di Bugno da Vimercate nelle due statue di *David* e di *Giosuè* a lui attribuite dalle antiche descrizioni del Duomo, pubblicate dalla Chiesa con grande perspicacia e [illegible] per l'occhio del bello [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] e delle [illegible] e [illegible] [illegible]. Dopo [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] e le [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Fig. 142.—Paolo Uccello: Scene in Sacro Bosco (left panel).
(Fot. Alinari.)

di questo maestro e del Bambaja, senza la delicatezza preziosa del secondo e il garbo del primo, incline anzi a un classicismo esuberante, coreografico [1].

Fig. 533 — Milano, Duomo. Biagio da Vairone: *David*.
(Fot. Lissoni).

[1] Biagio da Vairone scolpì anche, per la facciata della Certosa di Pavia: la lunetta sul portale, con la Vergine e il Bambino adorati da Certosini; e, tra le statue della fronte della chiesa, quella di Santo Stefano con un ricco e greve paramento. Gli è pure attribuita un'*Assunzione* nella Sagrestia Vecchia. Con Biagio da Vairone, lavorarono altri maestri lombardi alla Certosa, e ricordiamo, oltre Cristoforo Solari e il De Marinis, il Tamagnino, Giambattista e Stefano da Sesto.

VII.

TRADIZIONE DELL'OMODEO IN LOMBARDIA

3.

ANDREA FUSINA, CRISTOFORO LOMBARDO E ALTRI MAESTRI DEL DUOMO DI MILANO

ANDREA FUSINA

1495 — Andrea Fusina termina il sepolcro del Vescovo Daniele Birago in Santa Maria della Passione a Milano, e lo firma « Andrea Feusine opus MCCCCLXXXXV ».

1497, 22 giugno — Andrea Fusina sta lavorando alla statua di Giuda Maccabeo, per il Duomo di Milano; per la quale il 20 luglio successivo riceve 32 ducati da 1.7 ciascuno.

1508 19 ottobre — In conto di lavori fatti e da fare la fabbrica del Duomo paga ad Andrea Fusina 1.8 e s. 18, volendo egli per sua devozione andare a Loreto e a Roma.

1510, 28 febbraio — Il Fusina, quale ingegnere del Duomo, chiede gli sia pagato il salario che si dà agli altri ingegneri; tre deputati prendono in esame la richiesta, onde provvedere come loro sembrerà meglio.

1510, 10 ottobre — Il Fusina viene iscritto fra i salariati della fabbrica del Duomo.

1512, 22 luglio — Lo scultore risulta assente da Milano.

1517 — Il Fusina scolpisce per la chiesa di Santa Maria della Pace il sepolcro del vescovo Bagaroto, ch'è ora nel Castello Sforzesco.

1525, 17 luglio — Viene nominato ingegnere e scultore della fabbrica del Duomo con salario di 16 lire imperiali al mese e sei brente di vino all'anno.

1625, 13 gennaio — Muore Andrea Fusina. [1]

---

[1] Bibliografia su Andrea Fusina: MONGERI, *L'arte in Milano*, Milano, 1872; ID., *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano, IV, 1881; BOITO C., *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889; MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlino, 1897; MALAGUZZI-VALERI F., *Note sulla scultura lombarda del Rinascimento*, in *Rassegna d'Arte*, 1905; NEBBIA U., *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1908.

CRISTOFORO LOMBARDO

1510, 16 luglio — Cristoforo Lombardo riceve 1.17 l. e s. 3 per pagamento di lavori nella fabbrica del Duomo di Milano, nei mesi di marzo, aprile e maggio.

1514, agosto — Il Lombardi, rimasto assente per molti mesi per essere stato a Roma, viene riammesso fra gli addetti alla fabbrica.

1515, 5 marzo — I deputati della fabbrica del Duomo acconsentono che il Lombardi possa ultimare nella chiesa di San Marco il monumento di Lancino Curti.

1516, giugno — Gli vien data licenza di lavorare a un monumento in Santa Maria degli Angeli.

1518, giugno — I deputati concedono a quattro scalpellini, fra cui è anche Cristoforo Lombardo, di lavorare al monumento a Gastone di Foix.

1526, 15 gennaio — Il Lombardo viene nominato ingegnere della fabbrica del Duomo, al posto del Fusina, con salario di 10 fiorini al mese e 6 brente di vino all'anno.

1530, 24 gennaio — Gli viene aumentato il salario a 24 lire imperiali al mese.

1536, 24 luglio — I deputati della fabbrica fanno obbligo al Lombardo di compiere entro l'agosto il modello della porta del Duomo verso Compito, della quale vien deliberata la costruzione il 21 marzo dell'anno successivo.

1545, 15 ottobre — Il Lombardo ottien licenza di andare a Bologna a lavorare per il cardinal Morone, per 20 giorni; vi si trattenne però più a lungo, come indica il documento successivo.

1546, 23 gennaio — Riceve 100 scudi d'oro in oro dalla fabbrica di San Petronio di Bologna.

1547, 18 aprile — Di nuovo a Milano, è sollecitato dai deputati alla fabbrica del Duomo a finire il modello della porta verso Compito.

1556, novembre — È ricordato come defunto nei registri della fabbrica del Duomo. [1]

[1] Bibliografia su Cristoforo Lombardo: VASARI G., nelle *Vite di Giulio Romano e del Garofolo*; MONGERI, *L'Arte in Milano*, Milano, 1872; ID., *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano, III, IV, 1877-85; MEYER, *Oberitalienische Frürenaissance*, Berlino, 1897; NEBBIA U., *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1908; GATTI A., *La Basilica Petroniana*, Bologna, 1913.

MARCO D'AGRATE

1465 — Presso a poco in quest'anno, secondo quanto dice il d'ADDA, nacque Marco Ferreri o Ferrari d'Agrate, scultore lombardo, nominato dal VASARI nelle *Vite* di Benvenuto da Garofolo e Girolamo da Carpi (v. D'ADDA G., *Le Tombeau de Gaston de Foix*, in *Gazette des Beaux Arts*, Dix Huitième Année, Deuxième Pèriode, 1876, pag. 496).

1541, 14 luglio — Porta questa data un documento degli *Annali* del Duomo di Milano riguardante l'artista:

« Audito magnifico juris utriusque doctore domino Johanne Baptista de Panigarolis, vicario officio provisionum Comunis Mediolani, requirente a præfatis reverendis et magnificis dominis prefectis, ut concedere vellint licentiam magistro Marco de Gradi et magistro Baptistæ de sarono, lapicidis præfatæ fabricæ, possendi ire ad laborandum circa triumphum seu antiportam fiendam extra portam romanam Mediolani prope ecclesiam S. Rochi, pro introitu Majestatis cæsareæ, ordinatum fuit quod reverendus dominus primicerius, et magnifici domini Paulus de la Cruce, et Johannes Augustinus de Sclaffenatis, omnes ex præfatis dominis præefectis, et ellecti ad provinciam cassinæ lapicidarum præfatæ fabricæ, circa dictam licentiam ut supra requisitam, faciant prout eorum prudentiæ melius videbitur.

Deinde conclusum fuit de fieri faciendo antiportam unam pulchram ante portam magnam præefatæ majoris ecclesiæ versus plateam ipsius ecclesiæ, pro introitu prælibatæ Majestatis cæsareæ. (v. *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano dall'Origine fino al presente, pubblicati a cura della sua Amministrazione, Milano 1880, G. Brigola e Comp., Editori, vol. III, pag. 277, anno 1541).

1556 — Il Sant'Ambrogio attribuisce a Marco d'Agrate il sepolcro di Giovanni Conte nella Cappella di S. Ippolito in S. Lorenzo di Milano. (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 940).

1562 — Dagli *Annali* del Duomo di Milano risulta che nel novembre di quest'anno l'artista fu incaricato di scolpire « un quadro di marmo mancante alla porta verso gli scalini ». (v. MERZARIO GIUSEPPE, op. cit., vol. I, pag. 538).

1541-1566 — Fa opera di scultore nel Duomo di Milano. Contemporaneamente decora la Certosa di Pavia nei fianchi e nella facciata insieme con Cristoforo Solari, Andrea Fusina e molti altri artisti. (v. L. M. TOSI, op. cit., pag. 940).

1566, 16 maggio — Porta questa data una deliberazione degli *Annali* del Duomo di Milano, nella quale si decreta di rimunerare Marco d'Agrate per l'opera sua. (v. *Annali* del Duomo di Milano, op. cit., Milano, 1881, vol. VI, pag. 63).

1567, 8 febbraio — Porta questa data una deliberazione della Fabbrica del Duomo di Milano di aumentare il salario di Marco d'Agrate, che serve ormai la fabbrica da 45 anni. (v. *Annali* del Duomo di Milano, op. cit., Milano, 1881, vol. IV, pag. 66).

1570, 17 agosto — Porta questa data una deliberazione della Fabbrica del Duomo di Milano di richiamare all'ordine Marco d'Agrate, che non vuol ubbidire nè ai Deputati, nè all'ingegnere. (*Annali* cit., Milano, 1881, vol. IV, pag. 106).

1570 — Così è datata una dichiarazione dell'artista, nella quale egli si difende da malevole insinuazioni fatte a suo riguardo:

« A sua reverendissima signoria. Marco d'Agrate, per rispetto di mali dicenti et per justificare il suo honore, dice et di justa verità, che il modello del quadro ha fatto et messo a la porta, lo fece sino l'anno del 62 in la casa di m. Benedetto Coiro in la parocchia de S. Tegla, o perchè io aveva desiderio a far cossa grata a quelli signori deputati et per mio honore, perchè dovevano dar a uno magistro Angelo Ceciliano, no manchi a far detto modello, et antivedendo a non poserlo fornire a tempo, tolso m. Ambrosio lasca et Francesco Borella per dargli espedicione, a tal che per l'ajutto del nostro Signore Iddio non ho mai volsuto amancare a far il debito mio, como l'opera si può vedere. Questi tali maldicenti voleno sufitare al presente, con dire che ho fato sotoscrivere lo presente scritto de le persone degne di fede, come ho fato in caxa mia et non in fabrica, a tal che ne ò disponuto et l'ò donatto già « anni fa al signor Horatio Archinto, et sua signoria mi ha donatto tanto, che io sono statto contento di sua signoria, et mai si trovarà che io sia statto discaciato dalla fabrica, come questi maldicente e per rispetto del suo mal dire se presuponeno coprire de le sue scelerateze; però il Signor Idio è giusto et defenderà le giuste persone. Così spero mi farà sua reverendissima signoria. Io Ambrosio da Casalle, capo maestro in la Certosa di Pavia esendo m. Marco da Gra scultor mio amico, perchè havendo già lavorato molti anni in la venerabillia fabrica del Domo, confidandosi di me, me adoperò sì per consillio, come anco per ajuto manuale suo modello, quale à fato per il quadro di la porta, la qual cossa essendo stimulato da certi, dicendo

che l'à fato in fabrica, io fo fede in coscientia como christiano che lui l'à fato in la casca sua, ciò in la casca di m. Benedetto Coria a le sue spexe, senza danno alcuno a la fabrica. Et per fede di ciò ó fato la presente di mia mano, et me sono sottoscritto.

Io Ambrosio da Casalle, capo maestro in la Certosa di Pavia.

Ancora perchè m. Francesco scultor detto il Borella, qual è stato suo creato, io fo fede anchora che lui l'à ajutato molti giorni, et insieme l'hano finito a la preffetione, come s'è visto, et perchè lui non sa scriver, m'à apregato che fatia la presente a suo nome.

Io Benedetto Corio facio fede, come m. Marcho d'Agra à fato il sopradetto quadro, stando in caxa mia per fitabile, et questo io lo so benissimo, perchè praticando in caxa sua l'ò visto lavorare, et per fede ò sottoscrito.

Idem Benedictus Coyrus pro fide subcripse.

Io Ludoicho Coyro fatio fede, como ò visto certi quadri di creda, qualli à fato m. Marcho, stando in caxa di m. Benedetto Coyro, et l'ò visto a lavorare intorno a diti quadri, et per fede ho sottoscrito.

Io Ludovicho Coyro.

(v. *Annali* cit., Milano, 1881, vol. IV, pagg. 110-111).

1571, 17 dicembre — Porta questa data una deliberazione relativa alla statua di S. Francesco di Paola di Marco d'Agrate:

« Aderirono alla domanda del priore del monastero di S. Maria della Fontana, fuori di porta comasina, di far scolpire una statua rappresentante S. Francesco da Paola, da collocarsi fra le altre dei santi nella chiesa maggiore, semprechè ne ottengano licenza scritta dal cardinale arcivescovo. Dell'esecuzione di ditta statua incaricarono Marco d'Agrate, scultore della Fabbrica sotto la cassina » (*Annali* cit., 1881 vol. IV, pag. 120).

1571 — Poco dopo quest'anno, l'artista dovette morire, essendo vecchissimo e mancando in seguito sue notizie, e molto probabilmente il S. Francesco di Paola, oggi smarrito, fu l'ultima sua opera (v. MERZARIO, op. cit., vol. I, pag. 538).

1664, 21 agosto — « Si delibera, in seguito alla tornata del Capitolo, di togliere dal fianco di mezzogiorno del Duomo di Milano 4 statue stimate di gran valore: un S. Michele, un S. Bartolomeo, una Santa Maria Maddalena e un S. Evangelista. Il S. Bartolomeo era di Marco d'Agrate. La remozione si fece perchè, non potendo essere bene in vista nel luogo dove si trovavano, dovevano essere collocate ai lati

della Cappella di S. Giovanni Buono. (v. UGO NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano* illustrata a cura della amministrazione della fabbrica, Milano, 1908, Ed. Hoepli, pag. 193). [1]

* * *

Alla tendenza del Bambaia verso l'imitazione dell'antico si accosta Andrea Fusina, autore, durante il 1497, di una statua di *Giuda Macabeo* (fig. 534) in costume da guerriero romano, finemente condotta nei sobrii ornati dell'armatura e dell'elmo, senza l'allungamento e la gracilità elegante proprii al Bambaia. Lieve è la posa, di effeminata mollezza, come la struttura della statua che volge in alto il volto accentuato sugli occhi e sulla bocca da patetiche ombre. La stessa accentuazione patetica dei tratti fisionomici e lo stesso fare adorno e lombardamente languido si vede in una statua di pastore con clava [2], illeggiadrita da armoniosi partiti di pieghe e da lunghi cincinni penduli ai lati del volto. Simile a questa, per le pro-

[1] Bibliografia: LATUADA SERVILIANO, *Descrizione di Milano, ornata con molti disegni in rame*, Milano, 1737, p. 112; ZANI D. PIETRO, *Enciclopedia Metodico Critica ragionata delle Belle Arti*, parte Iª, vol. VIII, Parma, 1821, p. 253; CICOGNARA LEOPOLDO, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, 1823-24, Frat. Giachetti, vol. II, p. 220; RONCHINI AMADIO, *La Steccata di Parma*, in *Atti e Memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, Modena, 1863, Carlo Vincenzi, vol. X, p. 185; G. D'ADDA, *Le Tombeau de Gaston de Foix*, in *Gazette des Beaux Arts*, Dix Huitième année, Deuxieme pèriode, 1876, p. 496; VASARI-MILANESI, *Le Vite*, « Benvenuto Garofolo e Girolamo da Carpi Pittori Ferraresi ed altri Lombardi », Firenze, 1881, Sansoni, vol. VI, p. 517, MILANESI, nota 1; MERZARIO GIUSEPPE, *I maestri comacini, Storia artistica di milleduecento anni* (600-1800), Milano, 1893, G. Agnelli, vol. I, p 537, vol. II, p. 128; DIEGO SANT'AMBROGIO, *Un importante sarcofago in Milano dello Scultore Marco d'Agrate del* 1556, (Politecnico, 1898, 39); FABRICZY, *Ein neues Werk Marco d'Agrate's*, in *Repertorium f. Kunstwiss.*, XXII, 1899, pp. 82-83; MALAGUZZI-VALERI F., *Milano*, in *Italia Artistica*, Bergamo, 1906, Istituto Ital. d'Arti Grafiche, parte IIª con 140 illustr., pp. 64-65; IDEM, in *Thieme Becker Künstler-Lexikon*, Lipsia, 1907, vol. I, alla voce « Agrate Marco d' », p. 134; NEBBIA UGO, *La scultura nel Duomo di Milano*, illustrata a cura della amministrazione della fabbrica, Milano, 1908, Hoepli, pp. 193-194; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*. « Dall'origine fino al presente ». Pubblicati a cura della sua Amministrazione, vol. III, 1541-62; vol IV, 1566, 1567-70; App. III, 1562, 71; P. P. MORIGIA, *Distinto ragguaglio dell'ottava maraviglia del mondo, o sia della grande Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano, Pietro Antonio Frigerio, 1739, p. 106; DIEGO SANT'AMBROGIO, *Un importante sarcofago in Milano dello scultore Marco d'Agrate, del* 1556, in *Politecnico*, 1898, XLVI, gennaio, p. 39; F. MALAGUZZI-VALERI, in *Thieme-Becker, Künstler-Lexicon*, vol. I, 1907, pp. 133-134: UGO NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1910, pp. 188-194, 261; *Il Museo del Louvre*, in *Arch. St Lomb*, 1910, XIII, p. 234; SILVIO VIGEZZI, *La scultura lombarda*, Milano, Arti Grafiche Campi e Rescaldani, 1928-1930, vol. II, p. 85 con 1 fig.; LUISA MARIA TOSI, in *Enciclopedia Treccani*, vol. I, 1929, p. 940.

[2] Vedi figura in NEBBIA, op. cit.

porzioni, il modellato esile e morbido delle braccia, la posa agevole e lieve, è una statua di patriarca [1], con panneggio disposto in facili

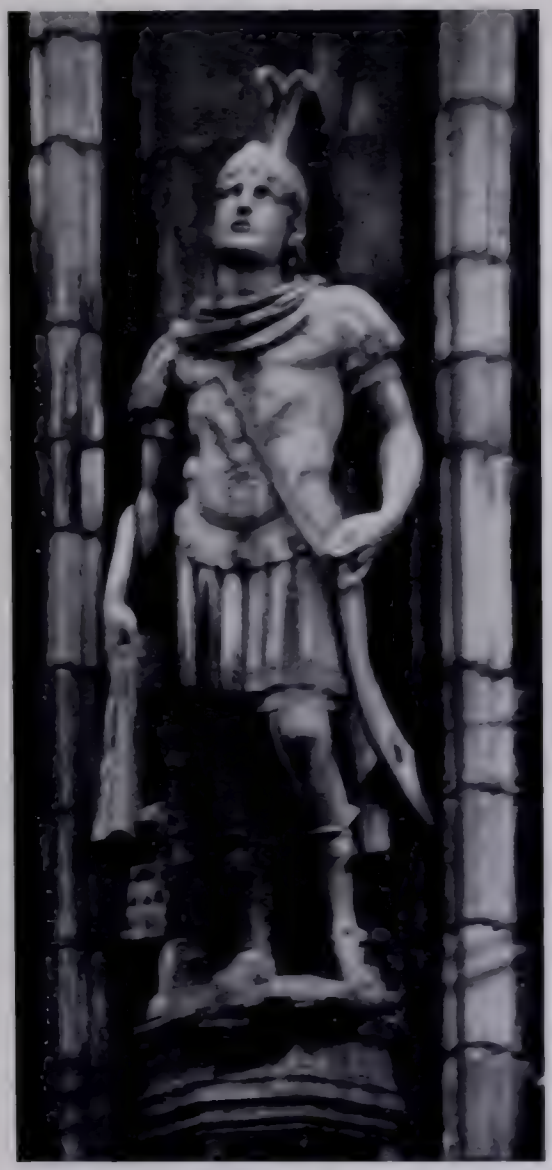


Fig. 534 — Milano, Duomo. Andrea Fusina: *Giuda Macabeo*.
(Fot. Lissoni).

pieghe, e ciocche di barba incurvate a punto interrogativo, come altre di capelli nella statua del pastore. La delicata trattazione delle superfici, il facile e soffice modellato, la giustezza delle proporzioni,

[1] V. figura in NEBBIA, op. cit.

rendono ammissibile l'attribuzione al Fusina della figura di *Santa Maddalena*[1], armonicamente avvolta in un pallio a pieghe tenui accurate, simili a quelle del Bambaja per il gusto calligrafico che ne guida il moto concentrico. Delicato di passaggi, femminilmente morbido, è il volto della Santa, di quasi luinesca dolcezza. L'arte del maestro lombardo avrebbe, in questa nobile statua a superfici accarezzate e come sfumate, la sua migliore espressione[2].

Collaboratore del Bambaia nella tomba di Lancino Curzio, Cristoforo Lombardo lavorò al fianco di lui anche in una delle opere tarde, la pala marmorea della *Presentazione al Tempio* (vedi fig. 529), componendo a ritmo classico l'immagine di Santa Caterina e conformandosi alle calligrafiche finezze di quel maestro nel tenue tessuto delle vesti ricamate da concorrenti curve di pieghe, come solchi d'acque increspate appena. Il virtuosismo del Bambaia ricamatore del marmo si unisce, nell'arte di Cristoforo, ai moduli ampli del Cinquecento, alleggeriti da lombarda mollezza di pose. Simile senso di proporzioni, il caratteristico modo di formar le pieghe a curve brevi e parallele, come di allentate catenelle, e il soave posar leggiero della figura, permettono di riconoscere la mano esperta di Cristoforo Lombardo in una statua, forse di *Sibilla*[3], con libro in una mano, panneggiamento classico e acconciatura orientale, sopra una mensola gotica nel lato del Duomo che volge a mezzogiorno. Gli occhi socchiusi da luinesco languore s'accordano con la grazia indolente della posa. Forse può riconoscersi anche nelle statue di Sant'Agata e di San Giovanni Evangelista, nel gugliotto dell'Omodeo, accanto ad altre tipiche del Bambaia, il modulo formoso e leggiero delle figure di Cristoforo Lombardo, tipico rappresentante del movimento classicista a Milano, attenuato dalle tendenze ornamentali e pittoriche della tradizione indigena e della scuola di Leonardo[4].

---

[1] V. figura in Nebbia, op. cit.

[2] Oltre le opere sopra citate, sono attribuite ad Andrea Fusina, a Milano, in Santa Maria delle Grazie, la tomba della famiglia Della Valle (1501); in San Tommaso, la tomba di Giacomo de' Medici (1513); in Santa Maria Incoronata, la tomba di Giovanni da Tolentino (1517); a Monza, nel Duomo, la tomba di Stefano Varisio (1521); a Lodi, nel Duomo, la tomba di Bassiano da Ponte (1510).

[3] V. figura in Nebbia, op. cit.

[4] Affine alla maniera di questo seguace e collaboratore del Bambaia è la statua di *San Pietro* nei fianchi del Duomo (fig. 535). Un tardo seguace del Bambaia è anche Giulio da Oggiono, che eseguì, nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Soncino, il mausoleo di Massimiliano Stampa, morto nel 1552, e vi pose la firma: *Julius mediol. f.*

L'affinità del Fusina con il Bambaia si ritrova in altri maestri di statue del Duomo. Prossima all'arte di Agostino Busti, tanto

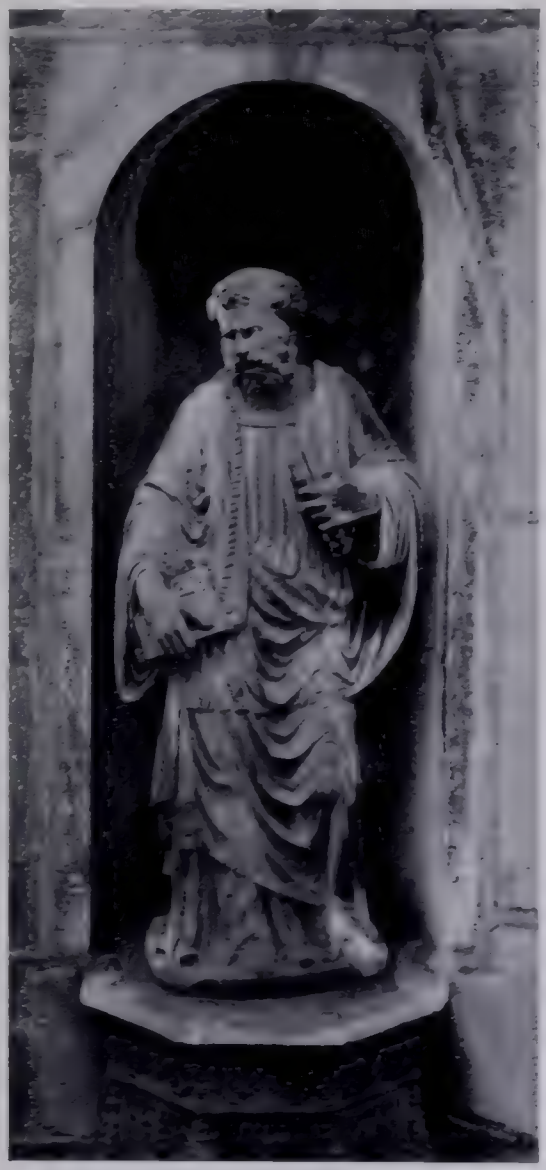


Fig. 535 — Milano, Duomo. Cristoforo Lombardi (?): *San Pietro*.
(Fot. Lissoni).

da far pensare a un'opera sua completata da aiuti in qualche particolare, ad esempio nel drappo con pieghe morbide e flosce, non come

Ricorda Agostino Busti nei festoni con aquile, in tutta la decorazione di genietti con faci e di armature, anche nella figura della *Fama*, al vertice del monumento. (v. *Rassegna d'Arte*, 1906, art. di DIEGO SANT'AMBROGIO).

le sue sottili e nitide, è la statua di *San Girolamo* [1], costretta come entro un angusto rettangolo nella verticalistica posa, e notevole per la sensibilità pittorica del modellato, il gusto ornamentale delle ciocche di barba e capelli animate dal traforo, la gracilità della forma. Se, come è probabile, la statua appartiene al Bambaja, essa ha un posto a sè nell'arte dell'adorno maestro per l'espressione di assorta tristezza che vela gli occhi stanchi, il macero volto. L'antica attribuzione al massiccio Cristoforo Solari non regge davanti a così spiccata tendenza verso forme gracili, assottigliate. Mirabile per intensità d'effetto pittorico è il particolare del libro e del teschio, probabilmente modellato da un aiuto del Bambaia, il quale avrebbe rifuggito da tanta intensità di ombre [2].

Prossime ai modi di Agostino Busti, sono anche le statue di *Isachab* e di *Joachim* [3], che richiamano la tarda sua pala della *Presentazione* nel Duomo, pure svelando l'intervento di un aiuto, specialmente nella burattinesca figuretta di Joachim.

Altri maestri del Duomo riflettono le forme dei seguaci lombardi di Leonardo, come può vedersi nell'armoniosa figura di *San Sebastiano* (fig. 536), quasi avvolta dall'aria nell'atteggiamento staccato e leggiero, il volto sensitivo ornato dal casco lucente dei riccioli, una ghirlanda di pampini attorta sui fianchi. Qualche impressione leonardesca si scorge anche nel volto ombrato dell'impetuoso *Tobia* (fig. 537), che per ampiezza di forme e facondia di gesto esce dalle timidezze proprie agli scultori viventi nella cerchia del Bambaia e del Fusina. Il movimento a spira, che infonde leggerezza alle immagini di Leonardo, si ritrova in una statuina raffigurante la *Forza* [4], sopra un capitello cinquecentesco di squisito lavoro. Il panneggio abbondante e fluido segue la forma nella rotazione che le toglie ogni peso come avvolgendola in un serico fruscio, e la testina delicatamente modellata fiorisce piccola e lieve sul fusto melodico. Di questa, e di altre opere d'arte, che continuano la flora quattrocentesca del Duomo,

[1] V. figura in Nebbia, op. cit.

[2] La prossimità alla maniera del Bambaia è anche evidente nella statua di Costantino con lo scudo crocesegnato e una mano tesa in gesto oratorio. Di gusto bambaiesco è tanto l'adornamento simmetrico di ciocche ricciute al volto di stampo classico, quanto il modo di appiattire le pieghe e ornar la lorica con tenui festoni di nastro.

[3] V. figura in N, op. cit.

[4] Vedi pure la figura nell'autore suddetto.

rimane ignoto l'autore; solo è possibile distinguerle in gruppi secondo certe fondamentali note di affinità.

Fig. 536 — Milano, Duomo.
Scultore lombardo influito da Leonardo: *San Sebastiano.*
(Fot. Lissoni).

Alla decorazione esterna del Duomo apparteneva anche il *San Bartolommeo* (fig. 538), ora nella crociera, all'interno, scolpito da Marco d'Agrate [1], opera che ebbe fortuna tanto sorprendente quanto

[1] V. regesti.

immeritata, vana esercitazione accademica nel campo delle vinciane « anatomie ». La statua, che valse al suo autore, in una pomposa

Fig. 537 — Milano, Duomo.
Scultore lombardo influito da Leonardo: *Tobia*.
(Fot. Lissoni).

epigrafe, il titolo d'emulo di Prassitele, fu nel 1664, per decreto del Capitolo del Duomo, tolta dal fianco di mezzogiorno insieme con tre altre stimate di gran valore, e perciò degne di esser poste in evidenza nell'interno del Duomo. Anche alla decorazione della Certosa di

Pavia e ai rilievi della porta verso Compedo nel Duomo di Milano attese questo maestro lombardo[1].

Fig. 538 — Milano, Duomo. Marco d'Agrate: *San Bartolommeo.* (Fot. Alinari).

[1] Catalogo delle opere di Marco d'Agrate:
Milano, Duomo: S. Bartolomeo, che porta la scritta: « Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates ».
— — S. Francesco di Paola, statua commessa dai Frati di Santa Maria della Fontana
— S. Lorenzo, Cappella di S. Ippolito: Monumento di Giovanni Conte, da alcuni attribuito all'Agrate, da altri a Cristoforo Lombardo (fot. XXX, I. I. d'Arti Grafiche).
Secondo il Cicognara, Marco d'Agrate fece opera di scultura nella facciata della Certosa di Pavia, con Agostino Busti, detto il Bambaja, Cristoforo Solari, detto il Gobbo, e altri. Il Magenta invece nega quest'attività dell'artista, non avendo trovato alcun documento che la comprovasse.

CRISTOFORO STOPORONE

1517, 12 luglio — S'impegna con i genitori del Cardinale Jacopo Sadoleto per l'esecuzione del loro monumento. (L. N. CITTADELLA, *Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica di Ferrara*, pp. 206, 208).

* * *

Al pari dei d'Agrate lavorò nell'Emilia Cristoforo Stoporone, autore del mausoleo di Giovanni Sadoleti e di sua moglie Francesca Macchiavelli, già collocato all'esterno del Duomo di Modena, ora nel Museo Lapidario (fig. 539), smilza architettura come su trampoli, rivestita da un fitto ricamo d'ornati nelle colonne che reggono il basamento e nei sovrastanti pilastrini, e coperta da un coronamento a conchiglia, tra acroteri. Tanta esilità e l'inverosimile allungamento della statua del defunto, incorporea sotto le calligrafiche pieghe della tunica, richiamano i modi del primitivo Bambaia, sebbene allo Stoporone e alle sue fievoli architetture manchi la cifra elegante e sinuosa delle prime stele tombali di Agostino Busti. Timidi sono i profili delle mensole, delle cornici, del sarcofago, mentre giustamente la Madonna a mezza figura sopra la cornice della camera funebre, tra due fervidi angioli adoranti, richiamò al Frizzoni, nella sua pienezza di forme, i modelli pittorici di Andrea Solario.

Fig. 539 — Modena, Museo Lapidario. Cristoforo Stoporone: *Monumento Sadoleti.* (Fot. Croci).

GIOVAN TOMMASO MALVITO IL GIOVANE

1497-1506 — Lavora con il padre nella decorazione del Succorpo del Duomo di Napoli.

1506, 4 marzo — Assume con Mauro d'Amato, Marco Siciliano, Gio. di Carrara e Protasio Crivelli l'incarico di compiere la cappella Miroballo in San Francesco a Castellamare di Stabia, che Tommaso, suo padre, non aveva eseguito, essendosi dovuto assentare da Napoli. La cappella fu guasta, e i resti furono trasportati nella chiesa dei Cappuccini a Castellamare.

1506, 31 marzo, 20 novembre — Riceve in questo periodo diversi pagamenti per la cappella.

1517, 13 agosto — Fa il contratto per la cappella de Cuncto in Santa Maria delle Grazie a Napoli.

1517, 31 agosto — 1524, 15 marzo — Riceve a diverse riprese pagamenti per il suo lavoro nella cappella suddetta. [1]

* * *

Tra i lombardi che lavorarono fuori della loro regione fu Tommaso Malvito il giovane, autore, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, della tomba De Cuncto (fig. 540), con la figura del defunto sollevata sopra il puntello d'un braccio dal coperchio del sarcofago e quella della moglie distesa sulla parete dal sarcofago stesso, come dietro una lastra di vetro. Disfatto nell'involucro serico delle vesti è il simulacro di Giovannello, agitato nel sonno. La

[1] Bibliografia su Gio. Tommaso Malvito: CAPASSO, *Appunti per la Storia delle Arti in Napoli*, in *Arch. stor. napoletano*, VI, 1881; C. PADIGLIONE, *Memorie di S. Maria delle Grazie a Caponapoli*, 1885, p. 225; G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per servire alla storia delle Belle Arti nelle Prov. Napoletane*, 1885, III, p. 89 e segg., p. 148 a 150; VI, p. 475 e segg.; E. PERCOPO, *Una statua di Tommaso Malvito e alcuni scritti del Tebaldeo* in *Napoli Nobilissima*, II, 1893, p. 10; MIOLA, *Succorpo di San Gennaro*, in *Napoli Nobilissima*, VI, 1897, p. 165-6; ETTORE BERNICH, *Il monumento di Giovanello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto scultore*, in *Napoli Nobilissima*, XIV, 1905, p. 151-3; ROLFS, *Franz Laurana*, 1907, p. 381; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, VI, 1908, p. 975; A. MUÑOZ, *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento: Tommaso Malvito da Como e suo figlio Gian Tommaso*, in *Bollettino d'Arte*, III, 1909, p. 73 e segg., 83 e segg.; G. CECI, in *Thieme-Becker*, XXIII, 1929.

Fig. [illegible] — Naples. S. M. [illegible] Tomb of [illegible] Marino. [illegible] Sculptor.
Fig. [illegible] R. Photograph of Naples.

figura giovanile della moglie Lucrezia Cavalchini con la testa abbandonata sul bracciolo in atto sonno, ricordia, nello schema allungato del volto e nelle ombre che ne profilano le linee, tipo di Lombardia lombardesca. Dovere e nostri inghirlandano l'onde lunge e tese che può uscire la tela del Bellinzaghi, ancor animata dall'alito della vita, e una chiara trattiene le maglie d'una cotta d'oro che s'allenta sul petto con leggia espressità; le forme, arrotondate all'alterna del seno, si spiccano dall'ombra di pieghe cadute sul fondo, e contorni secchi, taglienti. Due putti reggono la tabella con lo stemma sul basamento della cornice nuvolire fiancheggiata da pilastri scanalati e coperta da un soffitto a cassettoni; un'altra tabella con l'iscrizione commemorativa dei defunti è appesa alla parete coperta da una specchiera di marmo colorato, a spicchi, chiari sul fondo scuro. Il certo lo scultore lombardo studia il singolare effetto pittorico del fondo lampeggiante dietro la figura labile di Cavalchini, fusata nel volto da ombre profonde.[1]

[1] Oltre il mausoleo De Cumeto e i resti della cappella Marchallo citati, è assegnata [illegible] nella chiesa di Monacolveto, sita nell'abside, ed è indicata *Guida* del T. C. I., Napoli, [illegible] Bologna [illegible] Bologna [illegible] Bologna [illegible] [illegible]

ANGELO DE MARINIS

1552 — Angelo de Marinis sta lavorando alla Certosa di Pavia, dove firma e data varie statue nella facciata.

1556 — Firma e data un San Bartolomeo (?) nel fianco destro della Certosa di Pavia.

1560, febbraio — A Milano Angelo de Marinis è assunto a lavorare dai deputati del Duomo, con salario mensile di 50 lire imperiali, e col patto che non debba nel frattempo servire alcun altro.

1560, 26 settembre — Gli è commessa la statua di Pio IV per il Duomo di Milano, che vien condotta a compimento solo nel 1567.

1562, 2 dicembre — La fabbrica del Duomo gli commette due statue, una di *Eva* e una di *Santa Tecla*.

1564, 14 dicembre — Vien cancellato dal numero degli scultori della fabbrica, e i prefetti stabiliscono che « nec amplius laboret pro prefata fabrica, nec amplius admittatur in dicto numero ». La decisione dovette però esser revocata poco dopo.

1567, 3 luglio — È collaudata la sua statua di Eva.

1584 — È intento a scolpire un intaglio in legno per gli stalli del coro del Duomo, e cioè « la historia quando S. Ambrogio era in choro sotto il baldachino con clero e cantava ». [1]

* * *

Qualche reminiscenza dell'arte gaginesca, fiorente nella sua terra, traspare invece nella maniera del siciliano Angelo de Marinis,

[1] Bibliografia su Angelo De Marinis: P. P. Morigia, *Distinto ragguaglio dell'ottava maraviglia del mondo, o sia della grande Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano, Pietro Antonio Frigerio, 1739, p. 106; G. K. Nagler, *Neuses allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. VIII, 1839, p. 335; A. Gallo, *Vita di A. M*, Palermo, 1862; *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia*, in *Arch. St. Lomb.*, 1879, VI, p. 140; A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlin, Wilhelm Ernst und Sohn., 1897-1900, vol. II, pp. 151, 152, 153, 178, n. 1; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, ivi, 1889; Gino Fogolari, *Il Museo Settala. Contributo per la storia della coltura in Milano nel secolo XVII*, in *Arch. St. Lomb.*, 1900, XIV, p. 76; L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1907; Ugo Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1910, pp. 168, 176, 177, 178, 185-188, 191, 193, 194, 196, 266 (con fig.); G. Nicodemi, *Il Bambaja*, Gallarate, Società Gallaratese per gli Studii Patrii, 1925, pp. 48, 61 (accenni); Silvio Vigezzi, *La scultura lombarda*, Milano, Arti Grafiche Campi e Rescaldani, 1928-1930, vol. II, pp. 15, 43, 85, 88-92 con fig.; Thieme-Becker, *Künstler-Lexicon*, vol. XXIV, 1930, pp. 104-105.

Fig. 541 — Pavia, Chiesa della Certosa. Angelo De Marinis: *San Martino.*
(Fot. Alinari).

Fig. 542 — Pavia, Chiesa della Certosa. Angelo De Marinis: *Santa Maddalena* (Fot. Brogi).

Fig. 543 — Pavia, Chiesa della Certosa. Angelo De Marinis: *Sant'Elena*. (Fot. Brogi).

reminiscenza presto soffocata dalla diffusione dello stile di Agostino Busti, come può vedersi nella statua di *Santa Maddalena* sul fianco della Certosa di Pavia, in quel manto a pieghe cartacee faticosa-

Fig. 544 — Pavia. Chiesa della Certosa. Angelo De Marinis: Santa Maddalena. (Fot. Brogi).

Fig. 545 — Milano. Duomo. Angelo De Marinis: Santa Elena. (Fot. Alinari).

mente placcato sulla forma e nel minuto rabesco d'ornati sulla corazza di un *San Martino* di stampo omodeesco (fig. 541). Privo di personalità, il De Marinis stampa le sue immagini sui moduli comuni agli scalpellini della Certosa e del Duomo di Milano, amplificati alla cinquecentesca, quali appaiono nella classicheggiante *Santa Elena*

(fig. 542), presso la statua di *Santa Maria Maddalena* (fig. 543), sul fianco della Certosa, o nella sdolcinata *Veronica* all'interno della

Fig. 546 — Milano, Duomo.
Francesco Brambilla: Mensola della statua di Pio IV.
(Fot. Alinari).

chiesa stessa, con paziente studio avvolta in una monotona trama di pieghe (fig. 544).

Sua prima opera nel Duomo di Milano fu la statua di *Pio IV* (fig. 545), insignificante immagine, fiacca nel gesto, addobbata di un greve piviale, ove il decoratore della Certosa, tardi chiamato

all'opera del Duomo [1], s'addestra nell'arte di ricamatore. A differenza del Bambaja e dei Lombardi suoi affini, egli è pesante, materiale nei fregi a stampa del manto, nei manipoli di pieghe attorcigliate al braccio, scomposte lungo la persona, nelle incrostazioni macchinose della tiara. Con grossi solchi stacca le ciocche della barba e dei baffi e i peli delle sopracciglia, contrapponendosi alle sottigliezze preziose degli ornati eseguiti dal Bambaja come a cesello. In questo spessore, in questa corposità dell'ornato, può scorgersi un ricordo dell'origine meridionale di Angelo de Marinis, che dal 1560 al 67 attese alla statua del papa. [2]

---

[1] Oltre le opere qui citate sono attribuite al De Marinis, a Milano, nel Duomo, una statua di Costantino su contrafforte esterno del transetto destro; un *Sacrificio d'Abramo*, nella nicchia di un pilone, una Sant'Elena nell'angolo fra l'absidina e il transetto meridionale, una Maddalena sul fianco sinistro; a Pavia, nella Certosa, San Bruno e Galeazzo Visconti.

[2] Molto più notevole che la statua del Pontefice è la bella mensola su cui siede (fig. 546), opera di Francesco Brambilla, maestro lombardo che lavorò anche per i bassorilievi della porta del Duomo verso Compedo, lodato dal Vasari. A differenza dei ricamatori in marmo usciti dalla scuola del Bambaia, egli fa de' suoi briosi motivi ornamentali, de' suoi elastici cartocci e delle sue originalissime erme, espressione di architettonica vitalità.

CRISTOFORO SOLARI, DETTO IL GOBBO

Il MALAGUZZI-VALERI nel suo studio: *I Solari architetti e scultori lombardi del sec. XV*, in *Italienische Forschungen*, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Bruno Cassirer, Berlino 1[illegible], pag. 14[illegible] nomina i seguenti Solari:

« Lorenzo, ingegnere, ricordato in una lettera di Bartolomeo Gallo al Duca del 16 giugno 147[illegible], a proposito dei lavori del castello di Genova; Donato, che ricorreva all'autorità Ducale perchè costruendosi la torre di Tirano nel 1482 si voleva in parte abbattere una sua casa, ma che non è detto fosse artista; Agostino, scultore (1506-07); Ambrogio (1400); Antonio (1400-1470); Balzarino (1487); Corrado (1411), tutti lapicidi; Francesco di Giovanni, ingegnere (1405); Francesco o Franzino, scultore e pittore (1427-28, 1434, 1439, 1451); Gian Antonio, lapicida (1485); Giorgio, scultore, al quale si attribuisce la statua sulla guglia detta del Carelli, creduta il conte di Virtù (1403-04); Michele, scultore (1558-1588); Paolo di Cristoforo, scultore (1515-21); Pietro, pittore (1418-1414-35); Pietro Antonio, figlio di Guinifiorte, e Pietro Antonio, figlio di Giovanni Antonio (1505), tutti addetti ai lavori della fabbrica del Duomo di Milano in quegli anni, e altri e altri molti ricordati fuggevolmente in carte antiche e nelle istorie milanesi ».

1458 — Cristoforo Solari (che in un documento è detto « filius quondam domini Bertholi ») fu, secondo il PAOLETTI, circa in quest'epoca a Venezia, ove faceva il disegno e scolpiva l'altare e gli ornamenti della Cappella di S. Giorgio nella Chiesa della Carità. Il SANSOVINO così ricorda queste opere dell'artista: « la palla di S. Giorgio di marmo legata in bellissimo altare con ricche et nobili colonne fu compositione di Cristoforo Gobbo architetto milanese per ordine di Giorgio Dragano ». La cappella, già iniziata nel 1458 e quasi finita nel 1469, non esiste più. A Venezia non si sa in qual anno Cristoforo scolpì anche un'*Eva*; il LOMAZZO (*Grotteschi*, Milano) infatti scrive:

« ..... Cristofor Gobbo
« Vedi scultore egregio a'tempi nostri
« Del qual Vinegia tien l'antica madre ».

Si pensò che quest'*Eva* potesse essere quella che si trovava nel monumento Vendramin, e di cui non resta oggi che una copia in Palazzo Vendramin (v. MALAGUZZI-VALERI, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, in *Italienischen Forschungen*, herausgegeben

von Kunsthistorischen Institut in Florenz, Bruno Cassirer, Berlin, 1906, pag. 134).

1495, 7 ottobre — Il Duca di Milano così scrive a Marchesino Stanga, segretario ducale:

« Marchesino. Ne rincresce de la morte de magistro antonio Mantegazo et laudamo el ricordo tuo de fare venire in loco suo Cristoforo da Sollario dicto el gobo sculptore: così lo exequirai. Ex castris. 7 Octobris 1495 ».

1495, 14 novembre — Il duca, saputo che era morto Antonio Mantegazza, architetto della Certosa di Pavia, così scrive al Priore e ai frati della Certosa stessa, raccomandando Cristoforo Solario:

D. Priori et Fratribus
Carthusie Papiensi.

Proximis diebus cum ex hac vita excessisset magister Antonius Mantegatius istius templi architectus vobis per litteras declaravimus cupere nos ut in eius locum surrogaretis magistrum Christophorum de Solario cognomenato Gobum sculptorem egregium quem tali ingenio ac tanta eius rei peritia esse didicimus ut facile defuncti desiderium explere: ac dignitati istius percelebris templi respondere possit nunc autem ut is latiorem estendende exercendeque virtutis sue campum habeat factu optimum esse arbitramur mediam partem frontis templi illi absolvendam atque exornandam demandare quod ut faciatis vos hortamur nec cum dubitandum est quin eam pro maiestate cepti operis perficiat ac simul expectationi vestre satis cumulate faciat: Veglevani, 14 Novembris 1495. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pagg. 134-135).

1497 — Essendo morta il 29 Gennaio di quest'anno Beatrice d'Este, moglie di Lodovico il Moro, il Duca incaricò Cristoforo Solari di scolpirne la sepoltura, e il 29 giugno scriveva tra l'altro a Marchesino Stanga, segretario ducale:

« ..... Item de vedere sel Gobbo, ultra la sepoltura, potesse fare de l'altare in l'anno presente per el quale se intenda se tutti li marmori li sono et se ne mancasse parte se mandino ad tore de presente a Venezia o Carrara.

Item perchè la sepoltura sia finita tutta in uno tempo, se soliciti el Gobbo ad lavorare el coperchio, et ad attendere ad tutte le altre cose li vanno. In modo che quando serà finito el navello sii fornito el resto della sepoltura ». (v. *Archivio Storico Lombardo*, I, pag. 484 e VI, pag. 230; MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 135).

1497, 14 settembre — Col seguente atto Cristoforo Solari dichiara di aver ricevuto dai monaci della Certosa di Pavia il marmo necessario alla costruzione della sepoltura di Beatrice d'Este. Essendo l'artista analfabeta, l'atto vien firmato da Francesco Coyro:

« Die XIV° Septembre 1497.

Io. Cristhoforo da Sollaro dicto el Gobo ducale Scultore confesso havere hauto dali venerabili frati de la Certosa de Pavia peni unibei de marmoro da Carrara dela mesura infrascripta pexanti in summa centenara centoquarantadua libre vinti cinc centenara 142 libre 20 al pexo Pavia da onze 28 libra, quale me consignato a casa sopra Carrasete dee ordinazione del nostro Illustrissimo signore per uso de la sepultura mendinato la Excelentia sua faza al S. Maria de le Grazie de Milano. Et in fede de questo non sapendo lui scrivere ad richiesta sua io Francisco Coyro me sono scripto et subscripto de manu mia. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pagg. 136-37).

1501, 18 febbraio — I consiglieri della fabbrica del Duomo di Milano eleggono Cristoforo solari fra gli addetti (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 137).

1501, 21 febbraio — I deputati alla fabbrica del Duomo di Milano « ordinaverunt quod magister Christophorus de Solario dictus Gobbus vadat ad preterius pro provisione marmoris pro figuris duabus magnis videlicet Adami et Evae, brach. 24 vel ut fieri poterunt, et pro provisione ejus totius marmoris, quod erit necessarium pro figuris ab eo fiendis, et hoc cum domino Christophoro Malumbra et Joanne Francisco Casato deputatis » (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pagg. 137-38).

1501, 11 marzo — Il salario di Cristoforo vien fissato dalla fabbrica del Duomo in 23 lire mensili, o soldi 8 denari (v. MALAGUZZI-Valeri, op. cit., pag. 137).

1501, 6 maggio — Cristoforo riceve l'ordine di eseguire le parti metalliche delle statue dei SS. Ambrogio, Gregorio, Agostino, per il tiburio del Duomo di Milano. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 137).

1501, 10 agosto — I fabbricieri concedono all'artista di lavorare sei medaglioni di marmo per Gian Giacomo Trivulzio maresciallo delle truppe francesi. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 138).

1502 — Cristoforo Solari eseguisce le due statue di Adamo ed Eva per il Duomo di Milano (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 143).

1503, febbraio — L'artista prende parte al concorso indetto per il disegno della porta del Duomo di Milano verso Compito. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 138).

1503, 30 giugno — Cristoforo presenta il disegno per il portico che si doveva erigere dinanzi alla chiesa di Santa Maria presso S. Celso, in Milano. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pagg. 156-7).

1504, 12 agosto — Ritorna per un anno a servizio di Gian Giacomo Trivulzio, nè si sa a quali lavori fosse adibito. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 138).

1505 — I Registri del Duomo di Milano ricordano Cristoforo come « lapicida et sculptore dignissimo » (v. MALAGUZZI VALERI, op. cit., p. 138).

1505, 30 giugno — Nei registri di Santa Maria presso S. Celso a Milano si trova la seguente nota:

« 1505 ultimo mensis junij. Conclusum est quod fiat claustrum ante ecclesiam Sancte Marie iuxta modum seu modellum factum per magistrum Christoforum de Sollario 1512, primo settembre. Chel se parla al Gobo » (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 140 e Archivio di S. Celso, 15 ad ann., pag. 220).

1506, 2 marzo — Col seguente atto Cristoforo Solari viene nominato architetto del Duomo:

« Non modicam capientes domini deputati spem et opinionem de magistro Cristophoro de Solario et de ejus ingenio, arte pratica, mensuris, sufficientia et aliis partibus, que doctum et prudentem architectum faciunt, eumdem magistrum Christophorum Solarium in inzignerium fabricæ eligunt, ita tamen quod sculpendi exercitium non relinquat, iniungentesque magistro Io. Antonio Amadeo, quod eum in inzignerium seu architectum admittat ». (v. MALAGUZZI-VALERI, pag. 138).

1513 — In concorrenza con Tommaso Rodari, prepara un modello per la nuova abside del Duomo di Como. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 140).

1514 — Circa in quest'anno Cristoforo Solari deve essersi recato a Roma. Infatti il Bertolotti ricorda la seguente iscrizione posta in una lapide della Chiesa di S. Girolamo della Carità:

ALBERIO SOLARIO MEDIOLANENSI
ARCHITETTO PERITISSIMO
VIXIT AN. LIII.
PETRUS CHRISTOPHORUS ET ANDREAS
FRATRI B. M. PP. MDXIIII.

1514, 11 dicembre — I deputati della fabbrica del Duomo saldano i loro conti con Cristoforo e lo riassumono, dopo il suo viaggio a Roma, in-

sieme a Michele da Merate, suo nipote. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pagg. 138-39).

1515, 8 dicembre — Cristoforo ottiene dai deputati del Duomo il permesso di andar a lavorare altrove e di rimanere assente fino al Natale. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 139).

1516-17 — Compie un gruppo di Ercole e Caco per il Duca di Ferrara (VENTURI, *Un gruppo marmoreo di Cristoforo Solari*, Archivio Storico dell'arte, 1894, pag. 55).

N.B. – In questo stesso anno 1515 veniva assunto in servizio dalla Fabbrica del Duomo lo scultore Paolo, figlio di Cristoforo: avendo egli eseguito una statua che era stata trovata bella, gli furono assegnati 5 soldi, per ogni giorno di lavoro (v. MALAGUZZI, op. cit., pag. 139).

1519, 7 novembre — Cristoforo « praefatae fabricae sculptoris » viene nominato architetto della Fabbrica del Duomo di Milano con lo stipendio di L. 24 mensili. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 139).

1519 — Viene accettato il modello presentato da Cristoforo Solari per la ricostruzione dell'abside del Duomo di Como. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 102; SANTO MONTI, *La Cattedrale di Como*, Como, 1897).

1520, 4 giugno — Cristoforo aiuta Bernardo Zenale nella costruzione del modello della fabbrica (Milano, Duomo).

1523, 18 marzo — Assiste all'assegnamento della dote fatto da Febo Lampugnani a sua figlia Daria, sposa di Paolo Emilio, figlio di Cristoforo. (v. CALVI GIR. LUIGI, *Notizie dei principali architetti, scultori e pittori*, ecc., vol. II, Milano, Agnelli, 1865).

1524 — « Maestro Christopharo da Sollaro ditto el Gobo Ducati 400 » è nominato così nel libro del Censo del 1524 tra i Parrocchiani di S. Babila. (v. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 141).

1527 — Nei primi mesi di quest'anno Cristoforo Solari muore di peste, mentre stava lavorando a una fontana per la Marchesa di Mantova. Infatti un agente della Marchesa così le scrive il

1527, 25 giugno — « Mentre il Gobbo, che è uno delli primi maestri d'Italia, stava finendo la fontana, morì di peste. Riprese il lavoro il figlio di lui, che è riuscito buon maestro, ordinò il piede del vaso che deve ricever l'acqua a maestro Cristoforo, tagliapietre del Duomo di Pavia, il restante sarà fatto da maestro Paolo Solaro figlio del Gobbo a Milano, conosciuto da tutti i tagliapietra di Milano ».

* * *

Ci riconduce alla tendenza classicheggiante Cristoforo Solari, che nel monumento funebre della Certosa pavese, dedicato a *Ludovico Sforza* e a *Beatrice d'Este* (fig. 547), tra le sue prime opere, cerca realistiche accentuazioni, ingrossando i più sottili particolari, trasformando in spighe di grano le sopracciglia del Moro, le ciglia in denti di pettine, i capelli in grossi cordoni. È opera di schietto lombardo, che mette in evidenza ogni dettaglio con spirito quasi fiammingo, dando al collare di Ludovico lucentezza d'acciaio, arricciando sul polso la pelle del guanto tesa sopra le dita, filo per filo, intrecciando la rete sulle vesti di Beatrice, scavando come a forza di vomere le rughe sul volto del duca. Non porta, in questa interpretazione del vero, la sottigliezza dei Fiamminghi: la sua mano è pesante, aspra, così nel modellato dei volti come nel movimento delle stoffe, involucro liscio alla forma spianata di Beatrice, agitate, spezzate, arrovellate intorno alla testa di Ludovico il Moro mossa da ombre irrequiete. Lo scultore architetto, che nell'abside del Duomo di Como sembra essersi ispirato ai disegni vinciani, anche qui non è esente dall'influsso di Leonardo sull'arte lombarda: Ambrogio de Predis e il Boltraffio son certo vicini all'artefice della tomba sforzesca, mentre la nobile testa del Redentore nel Museo Malaspina di Pavia, con le caratteristiche ciocche a cordoni della statua di Ludovico, qui disposte in rigorosa simmetria, con un senso di ieratica solennità, par emani da esemplari bramanteschi. Quest'immagine del Redentore, rilevata con schematica semplicità dal piano marmoreo, è tra i capolavori del Gobbo per modellato rude e forte, come per l'espressione di spasimo che con potenza e semplicità scaturisce da poche linee spioventi, dall'ombra degli occhi, come velati di sangue, intorbidati, dall'aridità delle labbra assetate. In contrasto con le immagini dolcigne, predilette dai contemporanei del Gobbo in Lombardia, questo Cristo si presenta severo nel suo chiuso, compresso, dolore (fig. 548). Del suo giovanile soggiorno in Venezia ebbe Cristoforo Solari forse un ricordo nello scolpire il Cristo morto tra due angioli per la Certosa di Pavia, iconograficamente affine ai gruppi del Quattrocento veneto, ma dal Bramante e da reminiscenze della

Fig. 547 — Pavia, Chiesa della Certosa.
Cristoforo Solari: *Pietra tombale di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este.*
(Fot. Alinari).

Fig. 548 — Pavia, Museo Malaspina. Cristoforo Solari: *Testa del Redentore.* (Fot. del Museo).

dimora in Roma egli trasse la fredda euritmia della composizione, il senso architettonico che lo guida a elevare a piramide il gruppo, facendo che gli angioli inginocchiati seguano la direzione delle aperte braccia di Cristo. Massiccio, greve, rimane il suo modellato, a differenza di quello esiguo del Bambaja, e il parallelismo delle pieghe

è indizio di una ricerca di regolarità dovuta alla trionfante tendenza classica, ed espressa in tutta la costruzione del gruppo. Leonardi-

Fig. 549 — Milano, Cattedrale.
Cristoforo Solari: *Adamo*.
(Fot. Alinari).

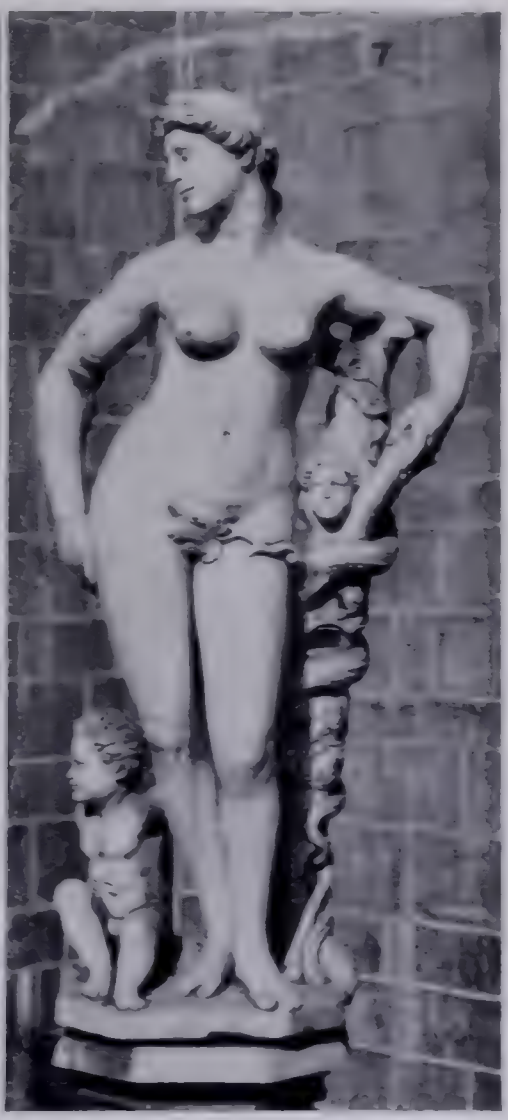


Fig. 550 — Milano, Cattedrale.
Cristoforo Solari: *Eva*.
(Fot. Alinari).

smo e classicismo si fondono con la nativa rudezza di Cristoforo Solari nel *Cristo alla colonna*, nella massiccia statua di *Adamo* scolpita per il Duomo milanese, con uno dei gemelli al piede (fig. 549), insieme di realistica crudezza e di languore sdolcinato. L'austero scultore del *Cristo coronato di spine* si studia indulgere all'effeminata

Fig. 551 — Como, Duomo.
Cristoforo Solari: *San Sebastiano.*
(Fot. Brogi).

Fig. 552 — Milano, Museo Borromeo. Cristoforo Solari: *Genietto funebre.*
Fot. Lissoni.

moda lombarda del Cinquecento, e in quello sforzo il suo nativo vigore declina. Impressioni classiche e vinciane sono palesi anche nella massiccia *Eva* (fig. 550) dal leonardesco sorriso, ove, in cerca d'eleganze, il pesante scultore par emuli le sdolcinatezze del Sodoma maturo, senza riuscire a infondere al marmo quella leggerezza che è dote innata d'altri « maestri di statue » del Duomo.

Le qualità migliori del Solari si fondono invece con una sensibilità pittorica e un'intensità di pathos proprie d'un ben inteso leonardismo in una statua di *San Sebastiano* (fig. 551), che si vede nel Duomo di Como, superiore a ogni altra di questo maestro per la naturale eleganza dell'atteggiamento, la purezza di un modellato a un tempo solido e armonioso, la morbidezza pittorica del panneggio, il fremito leonardesco delle chiome.

Narra Pomponio Gaurico che al Solari fu mosso rimprovero di dar alle sue figure i muscoli d'Alcide, abituato com'era a rappresentare quel semidio. È noto, infatti, che egli scolpì un gruppo di *Ercole e Caco*, tra le rappresentazioni del mitico eroe predilette nella prima metà del Cinquecento. Non si sa dove si trovi ora il gruppo colossale, compiuto nel febbraio del 1517, quando il Cardinale Ippolito I d'Este andò a vederlo a Pavia, e se ne mostrò contento, pur notandone l'artificioso atteggiamento: giudizio che concorda esattamente con l'impressione destata dall'arte del Solari nelle caratteristiche statue di Adamo ed Eva, massicce e svenevoli. Il gruppo rimase nella guardaroba del duca Alfonso II d'Este; passò a Modena quando gli Estensi furon cacciati dalle armi pontifice, rimase in Corte sino al 1771, quando Maria Beatrice, figlia del duca Ercole III, sposò l'Arciduca Ferdinando d'Austria, governatore e capitano generale della Lombardia. Come dono nuziale, il gruppo d'Ercole e Caco, insieme con una statua di Andromeda, fu spedito da Modena a Milano, ove arrivò il 9 novembre 1771. Da allora, nulla più se ne seppe. Questa gigante scultura, e il genietto funebre della raccolta Borromeo in Milano (fig. 552), singolare per vivezza d'effetti pittorici, dimostrano come lo statuario ufficiale della cattedrale milanese fosse dominato nella sua maturità dalle due tendenze fondamentali dell'arte lombarda: verso Leonardo e l'antico.

VIII.

TRADIZIONE LOMBARDA E TOSCANA A NAPOLI NELLA PRIMA METÀ DEL '500

I.

GIOVANNI DA NOLA

1488, circa — Nasce a Nola. La data si deduce dal VASARI, che lo fa morire a settanta anni nel 1558. Il DE DOMINICIS, invece, con molta minore probabilità, ne fissava la data di morte, ad ottanta anni, nel 1560 circa. Giovanni da Nola è detto Merliano o Meriliano o Miriliano o Mariliano, dal nome d'una piccola città nella provincia di Caserta, non lontana da Nola.

1508, circa — Lavora d'intagli in legno presso Pietro Belverte, bergamasco (morto nel 1513). Attende con lui, nella bottega di Tommaso Malvito, ad eseguire le porte dell'Ospizio dell'Annunciata (notizia nel testamento di Tommaso Malvito).

1508, 24 gennaio, 5 febbraio — Pagamenti al Belverte e a Giovanni suo allievo, da parte della casa dell'Annunziata « pro rata operis faciende pro ornatu cone figure S. Anne ». (DE RINALDIS, v. Bibl.).

— Sul maestro del Merliano, oltre queste notizie certe, si hanno ipotesi delle fonti. Il DE DOMINICIS pensa a Benedetto da Maiano, ad un intagliatore suo seguace. Poi a Michelangelo e al Bandinelli, supponendo un soggiorno dell'artista a Roma. Il GALANTE ad un Agnolo Fiore, autore presunto di un altare in legno dedicato a S. Eustachio, tuttora esistente in S. Maria la Nova. Il BORZELLI fa l'ipotesi di un alunnato con Tommaso Malvito. Certo è che, secondo l'attendibile notizia del SUMMONTE, Giovanni da Nola lavorò prima legno, poi marmo.

1511 — Napoli, S. Pietro ad Aram, cornice intorno alla Madonna del Rimpatta (datata, cfr. CECI, in THIEME-BECKER [v. Bibl.], alla voce).

1513 — Castelluccio, S. Francesco: Dorsale d'altare con Madonna e Santi. Datata (ibid.).

1524, circa — È in lavoro la tomba del vicerè Don Ramon de Cardona, poi inviata a Bellpuig (Catalogna). Cfr. SUMMONTE, *Lettera*, 1524, che la ricorda (v. Bibl.).

Prima del 1524 — Napoli, S. Maria del Parto: *Presepe* in grandi figure lignee (SUMMONTE, ibid.).

— Napoli, Monteoliveto, Sagrestia: *Crocifisso di legno* (perduto).

1527, c. — Napoli, Annunciata: *Epitafio di Donna Isabella de Requesens* (distrutto). (CECI, in THIEME-BECKER, cit.).

1528 — Napoli, S. Lorenzo Maggiore, Altar maggiore: Restano quattro statue (Madonna e i Ss. Lorenzo, Antonio e Francesco) e tre bassorilievi (S. Francesco; Predica di S. Antonio; Costruzione della Basilica di S. Francesco) (ibid.).

1528, 15 marzo — Si obbliga a lavorare un angelo per Lioni (prov. d'Avellino) (*Nap. Nobil.*, n. s., III, pag. 31).

1530, c. — Napoli, S. Chiara: *tomba di Antonia Gaudino*, morta il 30 dicembre di quest'anno. (CECI, in THIEME-BECKER, cit.). Il DE RINALDIS (*Napoli Nobilissima*, cit.) la crede anteriore al 1524.

Prima del 1531 — *Medea*, ora perduta. Ricordata negli epigrammi pubblicati da Iano Anysio in questo anno (DE RINALDIS, ibid.).

1532 — Napoli, Monteoliveto maggiore: *Altare della famiglia De Liguoro* (THIEME-BECKER, cit.).

1532-37 — Napoli, piazza della Sellaria: *Fontana d'Atlante* (ora distrutta) (ibid.).

1534, c. — Napoli, S. Agnello: *Statua di S. Dorotea*, eseguita in memoria di Dorotea Malatesta, morta nel 1534 (DE DOMINICI, v. Bibl.).

1535 — In occasione della venuta a Napoli di Carlo V, gli viene da qualcuno attribuita la decorazione della porta Capuana. Si tratta, probabilmente, non dei rilievi decorativi tuttora esistenti, ma di sculture di parata, provvisoriamente aggiunte.

1535-36, c. — Montecassino, Chiesa: *Sarcofago di Guido Fieramosca* (DE RINALDIS, *Nap. Nob.*, cit.).

1536 — Napoli, S. Domenico maggiore — *Altare della Madonna della Neve.*

1539-41 — Napoli, Annunciata — *Fonte Battesimale* (restaurato a fondo).

1539-46 — Napoli, Ss. Severino e Sossio: *Tombe dei fratelli Sanseverino* (THIEME-BECKER, voce cit.).

1540 — Napoli, Annunziata: *Tomba di S. A. Caracciolo*, conte di Oppido, distrutta dal fuoco nel 1752 (ibid.).

1540-46 c. — Napoli, S. Giacomo degli Spagnoli: *Tomba del Viceré di Toledo,* morto a Firenze nel 1533 (ibid.).

1541 — Napoli, piazza dell'Olmo a Porto: *Fontana della Civetta,* distrutta (ibid.).

1547 — Coi discepoli Annibale Caccavello e Girolamo D'Auria prosegue la *Cappella Caracciolo* in S. Giovanni a Carbonara, iniziata nel 1516 dallo spagnolo Pietro de la Plata. Controversa la parte riferibile al Merliano e ai suoi scolari. Più concorde l'attribuzione a lui del *S. Pietro,* nella nicchia a sinistra presso l'altare (De Rinaldis, art. cit.).

1549, c. — S. Maria delle Grazie a Caponapoli: *Deposizione* (bassorilievo) (Thieme-Becker, art. cit.).

1549 — Castel Nuovo: *Statua* (distrutta) (ibid.).

1550 — S. Patrizio: *Altare* (distrutto) (ibid.).

1558 — Muore, a settant'anni (Vasari, cfr. Bibl.).

* * *

In Santa Maria del Parto a Napoli, nelle figure, assai guaste, di un *Presepe* intagliato in legno, Giovanni da Nola, che, nel 1508, lavorava ad intagli presso il bergamasco Pietro Belverte, par sia

---

Bibliografia sugli scultori napoletani studiati in questo capitolo: Cicognara, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al Secolo di Canova,* Edizione Seconda, Prato, 1825, Frat. Giachetti, vol. V; Catalani, *Discorso su' Monumenti Patrii,* Napoli, 1842; Bart. Capasso, *La fontana dei Quattro del Molo di Napoli,* in *Arch. st. per le prov. napoletane,* Napoli, 1880; Idem, *Appunti per la storia delle Arti in Napoli,* in *Arch. st. per le prov. napoletane,* Napoli, 1881; De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani,* Napoli, 1843, vol. II; P. Summonte, *Lettera a M. A. Michiel del 20 marzo 1524,* pubbl. dal Cicogna in *Memoria intorno alla vita ed alle opere di M. A. Michiel,* Venezia, 1861; Campori G., *Memorie biografiche degli Scultori Architetti, Pittori ecc., nativi di Carrara con Cenni Relativi agli Artisti Italiani ed Esteri che in essa dimorarono ed operarono,* Modena, 1873; W. H. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters* in *Unteritalien,* Dresden, 1860; N. F. Faraglia, *G. Miriliano ed i Monum. Sanseverino,* in *Arch. Stor. Nap.,* V, 1880, p. 737; Ch. Perkins, *Historical Handbook of Italian Sculpture,* London, 1883, pp. 322, 368, 369; G. Filangieri di Satriano, *Saggio di un indice di prospetti cronologici etc.,* in *Arch. Stor. Napoletano,* anno XII, 1887, fasc I; G. Filangieri, *Indice degli Artefici delle Arti Maggiori e Minori, ecc.,* Napoli, 1891; G. Filangeri, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Provincie Napoletane,* Napoli, 1891; Antonio Colombo, *I forti e gli arsenali di Napoli,* in *Napoli Nobilissima,* Napoli, 1894; Lorenzo Salazar, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII,* in *Napoli Nobilissima,* 1895; Gustavo Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento,* Saggi Critici, Milano, 1891; Giuseppe Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo,* in *Napoli Nobilissima,* 1906; Antonio Colombo, *La fontana degli Incanti,* in *Napoli Nobilissima,* Napoli, 1898; Corrado Ricci, *Il Sepolcro di Antonia Gaudino in Santa Chiara,* in *Napoli Nobilissima,* anno I°, giugno, 1892, fasc. VI, p. 83; Giuseppe Ceci, *La fontana di Santa Lucia,* in *Napoli Nobilissima,* 1900; Benedetto Croce, *La Tomba di Jacopo*

Fig. 553 — Napoli, Santa Maria del Parto. Giovanni da Nola: *Pastore nel Presepe.* (Fot. del Museo Nazionale).

impressionato dal realismo crudo insistente della plastica di Guido Mazzoni e dalla pesantezza delle sue forme. Il giovane pastore che tiene un cestello (fig. 553), col suo viso breve e tondo, le ciocche dei capelli spioventi sul volto di barbaro, le forme tozze, il collo breve incassato nelle spalle, dà una impressione di forza bruta. Un altro, che regge contro un ginocchio l'agnello (fig. 554), ha fronte aggrottata, grosse labbra imbronciate, incolta chioma d'uomo delle selve. Ma quest'apparenza di un realismo rude e primitivo, già cela, nell'abbandono dei contorni curvilinei, e come stanchi, la tendenza del Nolano a cadenze, a sentimentalistici addolcimenti, che più si spiegano nella posa di *S. Giuseppe* (fig. 555) e nella *Madonna* (fig. 556), memore dei tipi di Benedetto da Majano. L'accanito realismo di Guido Mazzoni s'addolcisce, si queta, traducendosi in schemi disegnativi e chiaroscurali più raffinati, di origine toscana. Per essi acqui-

Sannazzaro e la Chiesa di S. Maria del Parto, in *Napoli Nobilissima*, maggio 1892, fasc. V, pp. 70-72; IDEM, *La tomba di D. Pietro di Toledo*, in *Napoli Nobilissima*, agosto 1894, vol. III, fasc. VIII, pp. 122-124; IDEM, *Annibale Caccavello Scultore napoletano del secolo XVI*, in *Napoli Nobilissima*, Napoli, 1897; ANNIBALE CACCAVELLO, Scultore Napoletano del XVI sec., *Diario*, con introduzione e note di ANTONIO FILANGIERI DI CANDIDA, Napoli, 1896; FRANCESCO DE' PIETRI, *Historia Napoletana*, Napoli, 1634, notizie dedotte di pitture e sculture esistenti a Napoli a quel tempo, in *Napoli Nobilissima*, 1899; LUIGI SERRA, *Due Scultori fiorentini del '400 a Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, gennaio 1906, vol. XV, fasc. I, p. 5; WILHELM ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910; LUDOVICO DE LA VILLE-SUR- YLLON, *Il Capasso e la Storia della Città di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, Napoli, 1900; JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone: Architektur*, Leipzig, 1910, p. 576; W. G. WATERS, *Italian Sculptors*, London, 1911, p. 208; H. WÖLFLIN, *Die klassische Kunst*, Ein Einführung, in *Die italienische Renaissance*, München, 1912, p. 49; GIULIO DE MONTEMAYO, *La Piazza della Sellaria*, in *Napoli Nobilissima*, 1898; *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da* GIORGIO VASARI, Collezione diretta da PIER LUDOVICO OCCHINI ed ETTORE COZZANI, *Vita di Gerolamo Santacroce, Scultore*, con una Introduzione, Note e Bibliografia di ALDO DE RINALDIS, Firenze, 1918, Bemporad; GIULIO LORENZETTI, *Una scultura italiana del '500 al Louvre*, Dedalo, III, 1911, pagg. 11-14; GIULIO BORZELLI, *Gerolamo Santacroce scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, 1924; GIAMBATTISTA D'ADDOSIO, *Documenti inediti di Artisti napoletani del sec. XVI e XVII*, in *Archivio storico*; THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*.

sta nobiltà e compostezza la brutale animalità delle figure, tra cui tipica quella del pastore chino con borraccina (fig. 557), curva sotto il giogo dell'umiltà la forte persona. Sono, queste immagini,

Fig. 554 — *Pastore nel Presepe.* Fig. 555 — *San Giuseppe nel Presepe.*
Napoli, Santa Maria del Parto. Giovanni da Nola. (Fot. del Museo Nazionale).

forse le maggiori espressioni dell'arte di Giovanni da Nola per il convergere di ogni elemento figurativo nel senso di una rozza, quasi selvaggia vita.

Il riflesso dell'arte adorna e grandiosa portata dall'Ordoñez a Napoli appare evidente nel monumento al vicerè Ramon Folch di Cardona, morto il 10 marzo del 1522, e quindi opera ancor giovanile

di Giovanni da Nola (fig. 558). L'architettura del monumento, con la gran nicchia della camera funebre nel mezzo, minori nicchie e oculi per statue entro i pilastri dell'arcata, è d'origine sansovinesca, come le due statue allegoriche entro i pilastri e le altre due di portascudi sul cornicione, ai lati della cimasa, ove i due angioli reggenti, entro una mandorla formata di cherubi, il gruppo di

Fig. 556 — *Madonna nel Presepe.* Fig. 557 — *Pastore nel Presepe.*
Napoli, Santa Maria del Parto. Giovanni da Nola. (Fot. del Museo Nazionale).

Maria col Bambino, rispecchiano le forme di Benedetto da Majano, allungate e tornite alla maniera sansovinesca. Anche l'ornato richiama i modelli del Sansovino, come le forme muliebri fasciate dal panneggio stampato sovr'esse alla classica e disposto in pieghe tenui, lineate, studiate; ma la ricchezza straripante dell'ornato, non consona alla sobrietà sansovinesca, risponde a un concetto di sfarzo, d'apparato, di spagnolesca ricchezza pittorica. Le massicce cariatidi-scolte, che vegliano presso il letto del defunto e montan la guardia ai fianchi del monumento, nelle pilastrate, aggiungono, all'apparato

Fig. 558 — Bellpuig (Catalogna), Chiesa. Giovanni da Nola: *Tomba del vicerè Don Ramon de Cardona.* (Fot. Arxiu « Mas »).

macchinoso, grandezza; e gli angioli che erompono dagli oculi porgendo ghirlande e ramoscelli d'alloro, i putti che tripudiano nelle basi dei pilastri stendendo a festa i drappi intorno alle targhe, il cartoccio delle armi nella chiave dell'arco, gli angioli-libellule che formano guida alla mandorla della cimasa e alleggeriscono il vertice del monumento con lo slancio aereo del volo, mostrano come il Nolano abbia appreso dall'Orlolfer ad animare le masse architettoniche con la mobilità delle onlure e l'intensità dell'effetto pittorico. Tra le più significative composizioni di Giovanni da Nola è il gruppo della *Pietà* nella lunetta della camera funebre, dove il senso patetico dello scultore si esprime nel fruscio di serici barlumi tra l'ombra.

L'intensità di vita delle figure nel primitivo Presepe si ritrova in un capolavoro del Nolano, il *Crocifisso ligneo* (fig. 559) nella chiesa di Santa Maria la Nuova, opera più tarda, prossima alla pala d'altare di Monteoliveto, e così al gruppo di sculture ove Giovanni da Nola inclina ai modi toscani del Santacroce. Anche qui i tratti del volto son marcati da realistica crudezza: la bocca febbrile e amara, l'occhio sbarrato d'angoscia nell'ombra dell'orbita, le sopracciglia tese sino allo spasimo, tutto partecipa all'espressione d'atroce agonia, persino il nodo dei drappi che si torce a gotica fiamma. Ma in questo capolavoro Giovanni da Nola ha raggiunto un grado di raffinatezza toscana mai altrove raggiunto, e una bruciante sensibilità nel render lo strappo dei tendini tesi di braccia e dita, lo scricchiolio delle costole nel corpo di nervosa eleganza brunelleschiana.

A scultori lombardi quali il Malvito s'avvicina invece in una delle sue più antiche opere in marmo, la *Tomba di Antonia Gaudiosa* (fig. 560). Lo zoccolo minutamente intagliato con due figure a bassorilievo, le mensolette aggiunte alla base del sarcofago, le zampe ferine mal connesse, l'ornato fatticcio, lasciano scorgere lo scarso fondamento architettonico dello scultore e anche lo stento dell'intagliatore in legno nella lavorazione del marmo. Ma la statua, che giace sopra una coltre rudemente solcata di pieghe, è creazione di musicale grazia, tutta chiusa nel concordante parallelismo delle esili pieghe dei veli (fig. 561). Alti guanciali sollevano la testa che poggia sul braccio destro nell'abbandono del sonno; la mano sinistra tiene il libro aperto sul grembo. La forma, che sinuosa gagliarda e si spegne come solle-

Fig. [illegible] — Napoli, Santa Maria la Nova. Giovanni da Nola. [illegible]
Fot. Anderson.

vata e abbassata dall'onda del respiro è resa con un delicato sensualismo che trae risalto da certe acerbità e durezze nelle rigide braccia nel collo. Non è improbabile che nei suoi primi tentativi di scultura in marmo il Nolano si sia accostato all'arte dei Lombardi e in

Fig. 560. — Napoli, Santa Chiara. Giovanni da Nola: *Sepolcro di Infanta Candino*. (Fot. della R. Sovraintendenza all'Arte per il Napoletano).

Fig. 561 — Napoli, Santa Chiara. Giovanni da Nola. Particolare del Sepolcro di Antonio Caracciolo.
(Cod. della Soprintendenza all'Arte per il Sepolcro Lanza)

particolare del Malvito giovane, ispirandosi ad essa per questa soave figurazione di donna sul sepolcro non irrigidita da morte, ma colta nella lettura del sonno, ghiacciata sul letto nel tepor della vita[1].

Circa il 1532, nell'eseguire l'altare della famiglia De Liguoro per la chiesa di Monteoliveto Maggiore (fig. 504), il Nolano s'attenne alla struttura, ormai quattrocentesca, dell'altro già scolpito nel 1524 da Giovanni Santacroce sulla stessa parete, a sinistra della porta d'ingresso, a ricordo, Modello al Santacroce erano state le pale del Rossellino (fig. 49) e di Benedetto da Maiano (fig. 50) nella stessa chiesa: tutta divisa da pilastrini scanalati e punteggiata tuttavia, questi invece da colonne con basse colonne alla maniera [illegible] del Malvito, elementi nel marmo, allora d'un disegno toscano, di angioletti nella trabeazione, di due Vittorie a bassorilievo nei pennacchi, di due putti reggifiaccole in alto. In entrambe le pale del Santacroce e di Giovanni da Nola, la costruzione stessa rivela, per le sue modificazioni di fronte a quella dei prototipi toscani, tendenza verso effetti pittorici di ombra e luce, forse ispirati al Santacroce dall'opera di maestri lombardi del primo Cinquecento, durante il suo soggiorno in Lombardia: il trittico a tavole piane, invece, appare limitato nella pala di Benedetto da Maiano a Monteoliveto mediante la figurazione di un tempietto in prospettiva, nelle scompartite modanature, e nei laterali mediante lo scavo leggiero di nicchie e medaglioni, s'addentra, al centro dei due altari maggiori, nel pavo profondo di una nicchia rivestita di marmi preziosi. Si diffonde poi intorno per contrasto gli scompartì laterali, ove le figure dei Santi rilevano, anzichè da nicchie, da lunghi spazi aperti [illegible] le colonne. Nel tempio toscano s'innesta la fantasia lombarda che Giovanni da Nola interpretando con grazia mite, delicata, il modello del Santacroce, approfondisce nella cimasa [illegible]. Anche nel bassorilievo le figure del Nolano si lineano pure e precise, con legnosa [illegible], mentre nel Santacroce affioravano lievi dal fondo. I due angioletti della cimasa, con grosse teste, e l'identità del disegno mostrano il grande, di [illegible] pittorico.

[1] Si conosce la matrice di Giovanni da Nola anche nella tomba di Ferdinando, figlio di Ferrante, e di Andria di Capua duca di Termoli, datata novembre 1531 nella chiesa di Santa Maria dei Popolo agli Incurabili. L'arte del Nolano qui si approssima a quella degli O[illegible] per la [illegible] e [illegible] particolare [illegible] Nolano è attestata nella tomba di Cardona a Pollena. L'attribuzione del Torre, per una delle tombe, deve [illegible] ad [illegible], [illegible] [illegible].

[illegible]

al confronto con gli altri vaporosi dell'altare a riscontro: le ali s'incollano alle grosse teste, d'inerti contorni, mentre nel fregio del Santacroce il rilievo s'accentua e si spegne sfiorato da tenui seriche luci, e la linea corre vibrante, arricciata, leggiera.

Fig. [illegible] — Napoli, Sant'Anna dei Lombardi. Antonio Rossellino. Altare.
Fot. Anderson.

L'accostamento allo scultore napoletano ha tuttavia modificato la visione di Giovanni da Nola rispetto alle opere precedenti: le figure cercano moti compiuti, a secondare un tono patetico che trasporta in epidermiche sensazioni la selvaggia emotività del *Presepe*. Da simili tentativi spunta, inevitabile, qualche artificio: il piccolo Gesù, graziosamente equilibrato dal Santacroce nella genti-

Fig. 564 — Napoli, Sant'Anna dei Lombardi. Benedetto da Maiano: Altare.
(Fot. Anderson).

lezza del suo atteggiamento, si regge qui per funambolico miracolo sull'orlo sdrucciolevole di una piega del manto di Maria, mentre la figura di San Girolamo par si sfasci, piegandosi e ripiegandosi entro lo specchio rettangolare dello scomparto. Ma tutto, in questa pala d'altare, mostra l'inclinazione del Nolano verso i modi del Santacroce: i valori chiaroscurali, sebbene meno puri che in quel maestro, son ricercati secondo affini schemi, e si spiegano, come già dicemmo, con l'infiltrazione nell'arte di Girolamo Santacroce, d'elementi toscani durante la sua dimora nella Versilia, dove lavoravan scultori inclini all'espressione pittorica, accentuata, ad esempio, in Silvio Cosini.

L'imitazione dell'altare di Girolamo da Santacroce in Monteoliveto ci aiuta a spiegare il passaggio dalla rude energia delle forme giovanili alla patetica gentilezza del gruppo di Maria con i due bimbi, luminoso sul fondo scuro, e quasi correggesco nel ritmo ondeggiante, nella tenerezza dei gesti e degli sguardi.

Le forme architettoniche, arcaistiche nell'altare di Monteoliveto, volgono a cinquecentesco classicismo nell'altare di Santa Maria della Neve (fig. 565), opera del 1530 in San Domenico Maggiore, ove le colonne scanalate s'ingrandiscono, il fregio alterna triglifi a metope con teste di cherubi, e il timpano, sottile a Monteoliveto sotto un frondoso cimiero, prende vigore d'aggetti. Il modello è d'origine toscana, prossimo ai tipi d'Antonio da Sangallo: ma le membrature classiche dell'architettura col timpano profondo non s'accordano con la ricchezza lombarda dell'ornato. Le colonne scanalate ripetono i motivi ornamentali del Santacroce: i puttini del fregio sono impressi sopra un comune stampo: e la perizia dell'intagliatore in legno si riconosce nell'altare a foggia di sarcofago baccellato, col suo tenue ricamo di steli. Anche i festoni d'alloro messi a cornice della pala, la piatta figura dell'Eterno che apre a manico le braccia, i lignei angioletti con la tabella, rimangono aderenti, pur entro l'amplificata architettura, alla tradizione quattrocentesca. Rivestita di marmo scuro, la nicchia fa emergere il chiarore del gruppo divino (fig. 566), mentre i Santi staccano ad alto rilievo da specchi piani di base, mirando, nei movimenti spezzati e complessi, all'effetto pittorico. Il cinquecentismo cercato dal Nolano nella costruzione amplificata e classicheggiante, vien meno alle tre statue, ove si nota ancora l'assottigliarsi delle forme, l'affinarsi dei profili, l'articolarsi delle mo-

Fig. 565 — Napoli, San Domenico Maggiore.
Giovanni da Nola: Altare di *Santa Maria della Neve*.
(Fot. Anderson).

Fig. 566 — Napoli, San Domenico Maggiore. Giovanni da Nola: Particolare dell'altare. (Fot. Anderson).

Fig. 567 — Montecassino, Chiesa dell'Abbazia.
Giovanni da Nola e aiuti: *Tomba di Guido Fieramosca.*
(Fot. eseguita per cura della Biblioteca dell'Abbazia).

venze, il trascorrente emotivo gioco d'ombra e di luce. L'antica pesantezza di forme cede a una grazia più esile e delicata, che rimane pur sempre unita alla tendenza, estrema nel giovanile *Presepe*, verso

la caratterizzazione realistica delle figure: il volto di San Giovanni è contratto per l'emozione, e il tipo dolce, virgineo, della Madonna, accarezzato dalle penombre di un serico manto, sembra rispecchiarsi dal vero, con la sua timida grazia di sensitiva. Si nota nel gruppo di madre e figlio, al confronto con quello dell'altare di Monteoliveto, una saldezza maggiore, ma tale saldezza par sia data a sostegno di valori intensamente pittorici.

Il monumento eretto da Giovanni da Nola, nella chiesa della badia di Montecassino, a Guido Fieramosca (fig. 567), rispecchia l'architettura del mausoleo di Pietro de' Medici, opera di Antonio e Francesco da Sangallo [1]; ma le nicchie paion vuote per la riduzione di proporzione delle statue, tanto di quelle anguste dei Santi Girolamo e Basilio entro le nicchie laterali, opere meschine del Portigiani, piccole e del tutto inadatte ai grandiosi piedistalli semicircolari, quanto dell'altra del defunto sul piccolo sarcofago, opera accurata, forbita, di Giovanni da Nola. Il gruppo di Madonna e Bambino entro la lunetta della camera funebre nobilmente rispecchia i modi classici di Andrea Sansovino, e sansovinesco è l'Angiolo della Morte, contemplato dal Fieramosca giacente. Benchè inadatte al grandioso e freddo frontispizio architettonico, le statue scolpite dal Nolano rivelano le sue qualità d'intagliatore, che al nitido marmo dà lucentezze d'invetriata maiolica [2].

Non ritrovano la delicata spontaneità della *Madonna della Neve* altre sculture del Nolano appartenenti a questo periodo, nè l'*Ecce Homo* (fig. 568) di legno in Santa Maria la Nova, male imbrattato di colore, manifestazione di sentimentalismo pietistico da prematuro Seicento, nè il *San Giovanni* (fig. 569) in marmo della chiesa di San Domenico Maggiore, d'impronta sansovinesca, tra le più ammanierate sculture del Nolano, nonostante la vivacità dei contrasti d'ombra e luce. Il Crocefisso ligneo, di cui già parlammo, in Santa Maria la Nuova, è invece l'espressione maggiore dell'arte di Giovanni da Nola in questo periodo.

Nella costruzione dei monumenti funebri per i tre fratelli

[1] È opportuno osservare come dalla tomba di Pietro de' Medici il Nolano abbia studiato l'atteggiamento delle tre statue dei fratelli Sanseverino a Napoli.

[2] La sproporzione fra statue e monocromato fa pensare queste siano state eseguite senza che Giovanni da Nola e il suo aiuto avessero del monumento le giuste misure.

Sanseverino ai Santi Severino e Sossio, Giovanni da Nola torna ad essere il legnaiuolo. Si studia di dare alla tomba aspetto men comune, staccandosi tanto dalla tradizione del Sansovino, che atteggia

Fig. 568 — Napoli, Santa Maria la Nova.
Giovanni da Nola: *Ecce Homo.*
(Fot. del Museo Nazionale di Napoli).

all'etrusca il defunto sulla tomba, quanto dalla tradizione lombarda che lo distende sul letto funebre nell'abbandono del sonno: sopra un basamento a foggia d'altare, adorno di trofei e impostato sul coperchio del sarcofago, seggon le statue dei tre giovani, come, nella chiesa del convento di Montecassino, la statua di Piero de' Medici, opera di Francesco da Sangallo. Dietro il defunto, due angioli a

bassorilievo reggon la tabella votiva; dai pilastri rilevano figure di Santi; due statue, pure di Santi, s'innalzano da piedistalli sovrap-

Fig. 569 — Napoli, San Domenico Maggiore.
Giovanni da Nola: *Il Battista.*
(Fot. Anderson).

posti ai pilastri: tra essi, staccato dal monumento, non più chiuso entro la riquadratura del Rossellino, si vede, sulla tomba di Sigismondo (fig. 570), il Cristo risorto tra due angeli; il Cristo trasfigurato sulla tomba di Ascanio (fig. 571); la Madonna sull'altra di Jacopo

Fig. 570 — Napoli, Ss. Severino e Sossio.
Giovanni da Nola e aiuti: *Tomba di Sigismondo Sanseverino*
(Fot. Anderson).

Fig. 571 — Napoli, Ss. Severino e Sossio.
Giovanni da Nola e aiuti: *Tomba di Ascanio Sanseverino.*
(Fot. Anderson).

Fig. 572 — Napoli, Ss. Severino e Sossio.
Giovanni da Nola e aiuti: *Tomba di Jacopo Sanseverino.*
(Fot. Anderson).

(fig. 572). Ne risulta una costruzione faticosa e spezzata, con l'effetto, di gusto assai dubbio, delle figure sedute con le gambe penzoloni, specialmente nelle due tombe laterali, ove la goffaggine delle linee parallele non è corretta dall'incrocio. Le statue dei tre fratelli dàn

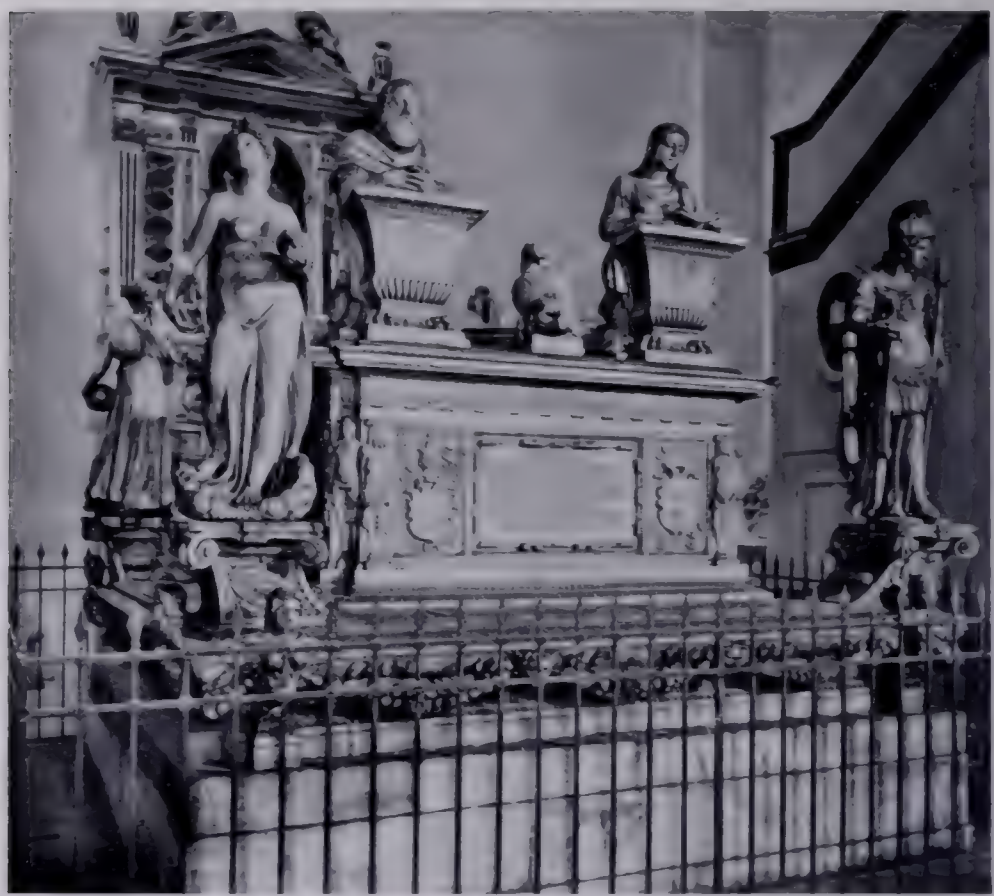


Fig. 573 — Napoli, San Giacomo Maggiore.
Giovanni da Nola e aiuti: *Statua di Pietro di Toledo e della moglie.*
(Fot. Alinari).

l'impressione di leggerezza, di vuoto, quasi le sottili armature che le ricoprono non chiudessero consistenza di carni: e tutto in esse è fine, e freddo, nonostante il patetico sguardo d'invocazione, i lineamenti piccini, le tenui corazze, le mani delicate.

Largo è in queste tombe l'intervento di aiuti, tra cui uno si riconosce facilmente per la sua tendenza verso un linearismo decorativo di origine lombarda. Giovanni da Nola nel suo momento

pittorico e patetico appare, in quest'opera di scarsa ispirazione, solo da qualche particolare, non certo dal sentimentalismo degli sguardi volti al cielo dei tre fratelli, ma dal mobile chiaroscuro dei panneggi

Fig. 574 — Napoli, San Giovanni a Carbonara.
Giovanni da Nola: *San Pietro.*
(Fot. del Museo Nazionale).

e dall'ombra dolorosa dei volti di San Giovanni Evangelista e di San Pietro, eretti sui pilastri della tomba d'Ascanio.

Nella tomba del Vicerè Pietro di Toledo, in San Giacomo degli Spagnoli (fig. 573), opera da collocarsi fra il 1540 e il 1546, prende importanza, accanto ad elementi spagnoleschi e ad altri d'origine lombarda, il michelangiolismo classicheggiante del Montorsoli, vòlto a decorative eleganze, a fantasie pittoriche. La forma esotica di

questo monumento, pietra terragna sollevata da amplissima base con le immagini del Viceré Pietro e della consorte su due inginocchiatoi a foggia alquanto goffa di vasi, s'inventa con la pomposa decorazione, che s'allenta alla maniera di quel maestro toscano nei festoni del basamento divisi da mascheroni, e s'abbassa negli ornati dei riquadri simili ad intagli in avorio. Ai quattro angoli da mensoloni strancchi, carichi d'ombre, s'innalzano statue di Virtù. Ricchissimo è il monumento, ove Giovanni da Nola ebbe molti collaboratori: fra essi Domenico d'Auria e Annibale Caccavello. Zone di stoffa trapunta legano al basamento magnifico i capitelli inclinati, e nel grado della predella, agli angoli sotto ogni faccia del capitello, son busti modelati con velo aperto a foggia d'ali. In questo sontuoso argentarium, guasto dagli strani inginocchiatoi e da statue lombarde di mediocre fattura, l'opera di Giovanni da Nola dovette limitarsi alle due statue genuflesse del Viceré e della consorte: anzi nella prima, qualche insistenza nei particolari decorativi indica l'intervento di un collaboratore, mentre nella seconda Giovanni da Nola volle di pensosa spiritualità la sua tendenza verso un idealizzato classicismo d'origine montorsoliana, trasportando così la sua opera in quell'ordine di sensazioni quasi musicali, di tenui valori pittorici, che la scultura del Cinquecento napoletano, plasticamente assai debole, deve il proprio equilibrio.

L'approssimazione del Merliano ai modi michelangiteschi del Montorsoli è palesata nelle statue dei Santi Pietro (fig. 572) e Giovanni nella cappella Caracciolo de Vico in San Giovanni a Carbonara, specialmente in quella di San Pietro, che per il largo squadro michelangiolesco ricorda Raffaele da Montelupo. Intenso di vita pittorica è il chiaroscuro del volto.

Anche nel monumento del Antonio Caracciolo s'infiltra il michelangiolismo montorsoliano evidente soprattutto nei due nudi e nelle cariatidi della base, ma la traduzione in marmo delle statue e delle statuine prospette architettonicamente fu certo opera di collaboratori, quali Domenico d'Auria e il Caccavello.

Nella pala marmorea della *Deposizione* (fig. 575) a Santa Maria delle Grazie l'opera diretta di Giovanni da Nola si limita al gruppo in alto-rilievo delle figure attorniante la salma di Cristo, nè il paese infernale, con alberi abbozzati e forme grossolanamente impostate di ne-

Fig. 575 — Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Giovanni da Nola: *Deposizione*. (Fot. del Museo Nazionale).

lore, e con nuvole a conglomerati di sassi in meccanica simmetria disposti dietro le croci; nè la cornice, con ornati grossolani, e due gofie *Vittorie* nei pennacchi, mostrano, in generale, la precisione e il vigore d'intaglio proprii allo scalpello del Nolano.

Il valore dell'opera è tutta nelle figure della *Pietà* ad altorilievo, dove, pur nell'evidenza di un'epurazione formale del tutto accademica,

che rievoca il mondo raffaellesco, Giovanni da Nola non rinuncia, nè all'intensità della caratterizzazione realistica, potente nelle teste delle due vecchie dietro la Vergine, nè al suo innato linguaggio emotivo, espresso non solo mediante l'abbandono di Maria o l'appassionata mimica di Giovanni Apostolo, l'onda affannosa della folla che s'abbatte contro la salma, ma anche, e soprattutto, con le ombre agitate e profonde.

In questa, come in tutte le sue opere, Giovanni da Nola orienta la sua arte, che alla scultura napoletana del Cinquecento fu esempio di robusta visione naturalistica e plastica, verso influssi toscani, del Rossellino e di Benedetto da Majano durante la giovinezza; più tardi verso l'emotività del chiaroscuro pittorico che dai primi michelangiolisti toscani si diffonde, per opera del Santacroce, in Napoli; infine, verso l'accademia rivestita dal Montorsoli d'eleganze pittoriche. Di tutti questi elementi egli si compone un linguaggio suo proprio, che trova talora, ad esempio nell'immagine distesa sul sepolcro Gaudino e nelle Madonne tenerissime delle pale d'altare, note di quasi musicale eleganza, velata da un tono di malinconia. Si riflette, in questo linguaggio, il timbro proprio dell'arte napoletana, portata in ogni tempo verso l'imponderabile della sensazione più che verso qualsiasi sintesi plastica o comunque costruttiva.

VIII.

TRADIZIONE LOMBARDA E TOSCANA A NAPOLI NELLA PRIMA METÀ DEL '500

2.

GIROLAMO SANTACROCE

1502, circa — Nacque Girolamo Santacroce, scultore napoletano, scolaro di Giovanni da Nola. Infatti nella lettera che il SUMMONTE scriveva al Michiel il 20 marzo 1524, è detto che l'artista aveva allora circa 22 anni: « Sorge (in questa città) un jovane di circa anni ventidue, Hieronimo Santa Croce, che fu aurifice, poi s'è voltato in marmo con tanta excellentia de ingegno, che senza dubbio, vivendo, sarà grande nella sua arte. Ha ritratto il Sannazzaro in medaglia, e facto un Apollo di marmo, cose ben stimate qua da ciascuno » (v. Note di ALDO DE RINALDIS alle *Vite* del VASARI (ed. Bemporad, 1918).

1517, 28 marzo — L'artista, nella Chiesa dell'Annunziata a Napoli, lavora alla sepoltura di Giov. Antonio Caracciolo (v. GAETANO FILANGIERI, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Provincie Napoletane*, Napoli, 1891).

1520 — Verso la fine di quest'anno, va a Carrara per far acquisto di marmi e perfezionarsi nell'arte della scultura, col compagno Gian Giacomo da Brescia *neapolitanus*. Raffaello da Montelupo (v. VASARI, *Vite*, IV, ed. Sansoni, pag. 556) ci apprende che essi abbozzarono ...« le figure tonde, ch'erano i quattro dotori della Chiesia di 4 palmi alti, a sedere », che forse servirono per il monumento del vescovo di Burgos. È possibile abbiano anche lavorato all'altro di Filippo il Bello e della Regina Giovanna, che Bartolomeo Ordoñez, per la sua morte avvenuta il 10 dicembre 1520, non compì (v. BORZELLI ANGELO, *Gerolamo Santacroce scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, 1924).

1522, 2 ottobre — Porta questa data un atto stipulato dal notaio Gio. Maria di Simone, nel quale si legge che « D.s Mag.r Johannes Jacobus sculptor de Brixia neapolitanus et D.s Jeronymus Sancta Croce sculptor neapolitanus et D. Jacobus Vanelli de Torano scarpellinus » danno procura a Pandolfo Ghirlanda di riscuotere il denaro di cui sono credi-

tori verso gli eredi di M. Bartolomeo Ordoñez per l'opera da essi prestata in società e separatamente - in operibus seu laboreriis marmoreis fieri inceptis per dictum olim Mag.ro Bartholomeum Ordonnem in terra Carrariæ » (v. CAMPORI, op. cit., pagg. 323-324).

1522 — In quest'anno ritorna a Napoli (v. BORZELLI ANGELO, op. cit., pag. 6, n. 2).

1522 — M.° Bernardino (forse De Moro) ed un M.° Giovan Battista del Duca fanno una convenzione per mezzo del notaio G. B. Romano per una cappella marmorea nella Chiesa di S. Domenico e, non potendola eseguire, i contraenti la cedettero il 7 febbraio 1525 a Girolamo Santacroce e ad Antonino De Marco alias de Caccaviello e a Giacomo de Brescia. Il contratto fu stipulato dal notaio Nardo Andrea Palescandolo (v. BORZELLI ANGELO, op. cit., pag. 15, n. 1).

1526, 15 maggio — « Al Magnifico Tommaso Oliverio viene concesso di costruire nella Chiesa dell'Annunziata, nella sua Cappella, un altare con la custodia del Corpo di Cristo e due sediali laterali », « juxta lo designo fatto per Geronimo Santacroce » (D'ADDOSIO, *Origine e progressi della S. Casa dell'Annunziata*, Napoli, 1883, pag. 145).

1535 — Scolpisce le statue d'Isabella e Beatrice Cardona per il loro mausoleo nella Chiesa dell'Annunziata (v. GAETANO FILANGIERI, doc. cit., vol. VI, pag. 417).

1537 — In quest'anno muore in età di 35 anni Girolamo Santacroce e viene, come dice il VASARI, « sotterrato in Napoli con onoratissime essequie » (v. ALDO DE RINALDIS, cit.).

* * *

La più antica opera nota di questo maestro è l'altare della famiglia Pezzo nella chiesa di Monteoliveto a Napoli (fig. 576). Vi si presenta educato a toscano garbo, oltre che dall'esempio d'Antonio Rossellino, a lui presente nella pala d'altare della cappella Piccolomini, da quello di altri maestri che egli ebbe ad incontrare durante il soggiorno a Carrara, quali Domenico Fancelli, gli ornamentisti della Versilia e il giovane Raffaele da Montelupo. Anche dell'arte lombarda, portata in Napoli dagli scultori Malvito, son tracce nelle adorne fasce delle colonne che dividono i campi del trittico e negli scudi sbalzati dall'orafo come in lastra metallica tra gale di nastro pieghettato. Di tutti questi elementi, il Santacroce

Fig. 576 — Napoli, Sant'Anna dei Lombardi. Girolamo Santacroce: Altare.
(Fot. Anderson).

compone un suo linguaggio personale tenero, delicato, tutto soavità di mezze tinte, fiorito di gentilezza. I panneggi serici accennano con melodiosa grazia le forme della Vergine, e una tenue luce sfiora il volto chino verso i fedeli; il piccolo Gesù e i putti reggifestoni sembran modellati nella cera da un tocco sensibilissimo, con tenerezza estrema, forme gracili entro l'involucro di un'epidermide soffice, lieve, come vellutata dal passaggio di lievi penombre. La stessa tenerezza è nelle teste di putti che formano il fregio accentato dalle ombre dei mazzolini di frutta, delle ali arricciate, delle chiome a ciuffi, dei volti a piani ondati. L'ornato è, ovunque, più sobrio, più fine, più sensitivo che nell'imitazione fattane più tardi dal Nolano. Anche nei bassorilievi, dove torna ad apparire il gusto dell'orafo, le figure del Santacroce affiorano lievi dal fondo, mentre quelle di Giovanni da Nola ne son staccate da un taglio crudo, incisivo.

Ai lati della nicchia con la Vergine, emergono da un liscio piano di base le immagini dei Santi Giovanni Battista e Pietro, aggirate a spira secondo i nuovi modi toscani, così da determinare, specialmente sulla fragile figura del Battista, movimento pittorico d'ombre e luci interrotte. La predella con la *Vocazione di San Pietro*, nel paliotto d'altare, par lastra d'argento sbalzato. L'effetto pittorico, ottenuto con il gioco labile delle onde e il pensoso calar d'ombre sui volti di Gesù e del pescatore che ritira la rete dal mare, coincide con un intimo senso di melodia lineare.

La delicata esilità quattrocentesca ancor sopravvive nel sepolcro di Carlo Gesualdo, nella Certosa di San Martino (fig. 577), coronato dall'arte del Seicento con un medaglione barocco. Gli angioletti fragili, che poggiano sopra un cirro di nuvola con levità di farfalla su fiore, derivano ancora dai tipi rosselliniani; il sarcofago poggia su zampe alate come negli esemplari fiorentini del Quattrocento, ma l'ornamento squisito di sgusci e fuseruole, l'ampiezza dei festoni massicci, la posa sansovinesca del cavaliere col busto sollevato nel sonno, mostrano come lo scultore napoletano abbia raccolto motivi del primo Cinquecento toscano, pur sentendoli traverso la sua delicata sensibilità di quattrocentista, che ama la purezza delle forme tenui, trasparenti, leggiere. La statua del defunto, squisitamente modellata, giace di fianco sul letto funebre coperto da una coltre a pieghe sfaccettate; una mano tiene la spada

Fig. 577 — Napoli, Museo di San Martino.
Girolamo Santacroce: *Sepolcro di Carlo Gesualdo.*
(Fot. del Museo Nazionale di Napoli).

con gesto lieve, l'altra posa sull'elmo, guanciale alla testa che nel sonno si volge verso la luce. Gracile è il corpo nell'esigua armatura, consunte da vecchiaia le carni del volto modellato come in tenera cera; e ancor sembra che il tepor della vita scaldi le membra affralite nell'abbandono del sonno. Tutto è armonia nella posa, e le armi stesse, nel silenzio, s'intonano a quell'aura di pace perenne: par che la luce s'impasti nelle carni del volto, nel tessuto molle delle palpebre, accentuata da uno sfiorar d'ombre trasparenti sulla guancia. All'inviolabile silenzio della tomba tutto s'intona: la ritmica decorazione, l'architettura serica, col tenue solfeggio di luci e d'ombre nello scavo degli esili trafori, i festoni agganciati a un anello, il nodo di nastro inchiodato alla tabelletta che li divide, l'ara del piedistallo, con l'ampia tabella sorretta da nastri volanti, e i due genietti melodiosi, soffiati come nell'aria, plasmati sulle volute dell'ansa. Il tipo del Rossellino prende in essi un'eleganza lieve, scherzosa, che si sprigiona dalle forme allungate, dalle instabili pose, dal palpito delle alette di Psiche. Le migliori attrattive dell'arte di Girolamo Santacroce: elezione di gusto, levità di chiaroscuri, ornato gemmeo, si presentano in questo nobile esempio di monumento funebre, penetrato da un senso d'intima dolcezza, di pace sognante.

Il pittoricismo che nella statua di Carlo Gesualdo viene espresso per i dolci trapassi di luce s'accentua nel bassorilievo dell'*Incredulità di San Tommaso* in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (fig. 578), ove pur nel convenzionalismo della mimica, della trama compositiva, della struttura dei corpi, fasciati e come legati dai drappi, lo scultore trova modo d'esprimere la delicatezza della sua visione pittorica nei contorni vaghi, indecisi, sempre più vaghi e indecisi quanto più le figure s'allontanano, quasi il velo dell'aria le avvolga. Il gruppo d'alberi sul monticello a destra sembra improvvisato a rapide pennellate di colore nella rapidità quasi impressionistica del movimento.

Tipiche manifestazioni dell'arte di Girolamo Santacroce son le statue della Madonna e dei Santi Giovanni Battista e Benedetto nella chiesa di Santa Maria a Cappella Vecchia in Napoli. Vibra la sua delicata sensibilità nella smilza figura del *Precursore* (fig. 579), con l'agnello ai piedi e il rotulo spiegato fra le mani. Le articolazioni delle ginocchia, del polso e delle braccia, i tendini tesi, le

gonfie vene, trasfondono a tutta la gracile forma un'espressione di vitalità ansiosa e quasi febbrile. Le carni macere del petto, le co-

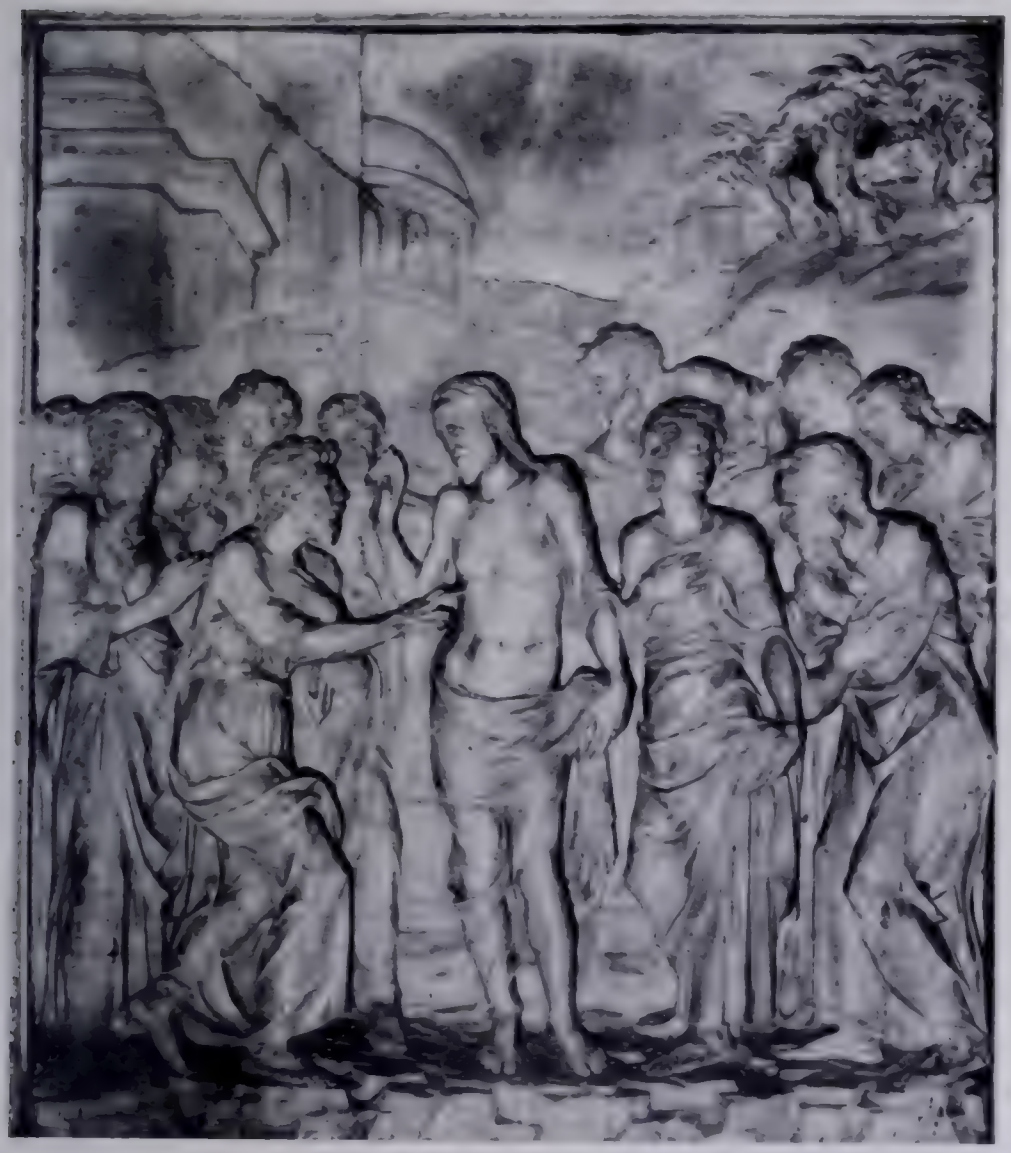


Fig 578 — Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.
Girolamo Santacroce: *Incredulità di San Tommaso.*
(Fot. del Museo Nazionale).

stole segnate da solchi di luce discontinui, prendon fluidità sotto la cute di raso, sfiorata da labili penombre, più diafana sulle sporgenze delle clavicole e delle costole. Affilato è il volto con guance rientranti e labbra inaridite, esiguo e quasi immateriale nella cornice ritorta

della capigliatura. Lo sguardo fisso ha un'acutezza come velata e stanca; le labbra sitibonde, arse da febbre, si schiudono al gemito di una sensibilità acuita dalle sofferenze. Non con gli scuri fondi di Giovanni da Nola si esprime la fantasia pittorica del Santacroce, ma con fiati leggieri d'ombra, che non offuscano le superfici, anzi ne traggon lucentezze di raso, trasparenze d'avorio.

Nella statua di *San Benedetto* (fig. 580), il panneggio è l'anima stessa della figura. La fragilità della forma s'indovina sotto l'ampia tunica, che tutta la copre sino a terra e par sorreggerla con i tenui pilastri delle pieghe larghe, spianate, incise da solchi profondi. Gettato sulle spalle il cappuccio, il Santo s'inclina appena di lato: cadon le grandi maniche come stole dalle braccia, e seguon l'appiombo della tunica con le grandi pieghe spioventi. La vita pittorica della forma s'accentua nella testa calva, nelle mani rugose, nel cappuccio attorto in rotulo barocco a contrasto con la levigatezza della tunica appiombata, le cui linee diritte solo suggeriscono per qualche moto appena accennato il corpo del Santo sotto il peso dei panni. Anche qui il sensitivo temperamento del maestro napoletano si rispecchia nel modellato della testa calva, del volto macero, con piccoli lineamenti, tempia infossate, occhi stanchi velati di tristezza. Tutti i particolari, la stessa struttura evidente del cranio e della fronte, spirano dolorosa stanchezza, affievolimento.

Strumento dell'espressione è il chiaroscuro, con i suoi vaporosi passaggi sulle carni macere: la tonaca ha lucentezze quasi d'invetriatura, mentre le ombre s'addensano sugli occhi spenti da affanno, tra le onde della barba, che s'increspa, e par s'infiammi all'impeto del dolore.

Di sensazioni raffinate lo scultore fa prezioso il gruppo di *Madonna e Bambino* (fig. 581), in una tenue luce che sfiora carni e drappi, lieve nella posa, e così trasparente nelle superfici da apparire come un grande avorio cinquecentesco. Le carni del volto son tenere, delicate le mani, e i bagliori che diradan l'ombra del velo si fondono con l'espressione di smorzato sorriso, quasi a darci l'illusione che il tenero color correggesco s'impasti nel velluto delle palpebre chine e delle sinuose labbra. Il panneggio, come sempre abbondante, è reso con sensuale morbidezza nel cader delle pieghe che indicano la forma seguendo il movimento leggiero: tutto è soffice, carezzevole, prezioso, in virtù dello sfumato pittorico.

Fig. 581 — *Madonna e Bambino.*

Fig. 580 — *S. Benedetto.*

Fig. 579 — *San Giovanni Battista.*

Napoli, S. Maria a Cappella Vecchia. Girolamo Santacroce. (Fot. del Museo Nazionale).

Nel *San Girolamo* (fig. 582) di S. Aniello a Caponapoli, parte della pala ora invisibile per restauri alla chiesa, il Santacroce, come già nell'altare di Monteoliveto, stacca la figura da uno specchio rettangolare di base. Ma, a differenza che in quell'opera primitiva, l'im-

Fig 582 — Napoli, Sant'Aniello a Caponapoli.
Girolamo Santacroce: *San Girolamo*.
(Fot. del Museo Nazionale).

magine del Santo esce libera dal fondo, padrona del suo movimento. Avanza col sasso nella destra e un Crocefisso, ora tronco, nella sinistra, e par che tutta la sua forza si concentri nel braccio atletico, mentre il torso si appiattisce, il manto cade a onde, le gambe sembran scricchiolare tremanti.

La struttura fine, penetrante, fa vibrare tutte le corde dello

strumento umano: i tendini delle gambe son tesi sino allo scatto, le dita prensili dei piedi s'aggrappano all'orlo della roccia con un che di convulso, come stessero per scivolare nel vuoto, gli occhi sbarrati s'appuntano affannosi alla croce; fiammeggia la barba del-

Fig. 583 — Napoli, Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.
Girolamo Santacroce: *Madonna col Bambino.*
(Fot. del Museo Nazionale).

l'egro vegliardo. Tutto concorre all'effetto pittorico: le carni molli, il drappo di seta che le avvolge, anche la posa della figura, che esce di sghembo dal fondo a riempire del suo volume lo spazio. Mobilissima è la maschera del leone, che esce irto, con la criniera a raffi, da un buco della roccia, come schiacciato da essa.

L'arte del Santacroce, con la sua grazia tenera e velata, con tutta la gamma delle sue raffinate sensazioni, si riconosce nella

Madonna protettrice delle anime del Purgatorio (fig. 583), ora nella sacrestia della Madonna delle Grazie a Caponapoli. Caratteristiche di questo fine maestro son le carni vellutate, la dolcezza delle mani di taglio elegante, squisito, le pieghe scavate da sgusci leggieri, il modellato dei piccoli nudi alla base, di gusto quasi trecentesco nella rabbrividente sensibilità delle articolazioni aguzze, dei lineamenti consunti, dei torsi che suggeriscono il movimento scheletrico con labili increspature, come prodotte da soffio di vento su fluide superfici. Le statue di Giovanni da Nola, cui è attribuito il gruppo, non ci danno esempi di morbido e mosso panneggio come questo che avvolge di pieghe fluenti l'alta figura della Vergine e rende la forma nel suo movimento arioso e leggiero. Caratteristici del Santacroce, come può vedersi nelle figure di Santi a Santa Maria in Cappella Vecchia e nel rilievo di San Tommaso che tocca la piaga del costato, sono i lineamenti delle figurine alla base, maceri, sensitivi, come sciupati dal dolore.

Il movimento a spira, appena accennato, alleggerisce il gruppo di *Madonna e Bambino*, mosso da soffii di luce e d'ombra: il piccolo Gesù, che par librato nell'aria, si volge alle anime del Purgatorio, mentre stende la destra alla mela nella mano della madre. La pietà sospende il desiderio del frutto.

Scende il gruppo sacro verso le anime supplici che gli formano piedistallo, uscendo come da un ardente fossato attorno una roccia a piramide tronca. La Madonna avanza sopra cumuli roteanti di nubi che sfioran le rocce del Purgatorio; e rocce e nubi e i gracili nudi si fondono in un vivente piedistallo, che par continuarsi nel gruppo divino. Il senso pittorico dello scultore gli ha fatto rompere i vecchi argini. Maria, libera nell'aria, sulle nubi, discende. Avanza lieve sui cumuli lievi, spume ai suoi piedi che non hanno peso. Tutte le forme pure del fiorente rinascimento si fondono in un insieme barocco. La vecchia composizione si slega perchè l'aria vuol avvolgere le figure, creare, nei labili giochi della luce e dell'ombra, l'apparizione divina.

Breve fu la vita artistica del Santacroce, che non ebbe, come Giovanni da Nola, moltitudine di scolari, ma portò a Napoli l'esperienza artistica acquistata in Toscana, durante la collaborazione con l'Ordoñez, e con essa un elemento vitale della scultura cinquecentesca napoletana: la tendenza pittorica degli scultori michelangio-

leschi nella prima metà del Cinquecento. Le nuove tendenze si fondono, nell'arte del Santacroce, con la predilezione per i sottili moduli del Quattrocento toscano, portati a Napoli da Antonio Rossellino, e con l'innato pittoricismo dell'arte lombarda, che ha un esempio notevole nella tomba di Giovannello de Cuncto in Santa Maria delle Grazie (v. figura anteriore 540), opera di Malvito il giovane, gemmea nell'intaglio degli ornati, serica di superfici, accentata d'ombre. Tutti questi elementi furon portati dal Santacroce nel suo mondo di sensazioni delicate, d'evanescenti penombre, di melodie lineari e pittoriche. Il Nolano si mise con lui all'unisono, ampliando le forme sui moduli cinquecenteschi, e fu perciò più seguito del Santacroce, che predilesse la purezza e la fragile grazia del Quattrocento. L'arte di questo squisito scultore è un sogno di forme tenui, di pose lievi, di mezze tinte delicate. I suoi marmi prendono, al soffio dell'ombra e della luce, trasparenze d'avorio e vellutate morbidezze.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Girolamo Santacroce:

S. Maria a Cappella Vecchia: La Vergine col Bambino; S. Giovanni Battista; S. Benedetto.

Già parte di un altare ideato dal Santacroce, d'ordine dell'abate Fabrizio di Gennaro (s 1541). Sin dal seicento erano state rimosse, in seguito passarono nella chiesa dell'Ascensione, donde tornarono al posto originario.

S. Pietro Martire: Sepolcro del protonotario Antonio di Gennaro.

Ne restano la statua giacente e quella della *Prudenza* e della *Giustizia*.
È ricordato nella *Istoria della famiglia Gennaro* del 1620. Il monumento, a detta del De Lellio, era adorno di altre statue.

Museo di S. Martino: Sepolcro di Carlo Gesualdo.

Vi proviene dalla chiesa dei Frati. Fu messo al posto dove ora si trova, e fuori dell'antica cornice architettonica, da Cosimo Fanzaga.
Il Borzelli (*Gerolamo Santacroce*, Napoli, 1924, p. 10) vi nota affinità coi sepolcri di Andrea Bonifacio e di G. B. Cicara ai Ss. Severino e Sossio, ed ai primi lavori in S. Giovanni a Carbonara, nella cappella Vico, punto di partenza per gli altri, opere tutte che egli riferisce agli spagnoli Ordoñez residenti a Napoli nel 1517, e negli anni seguenti.

S. Aniello a Caponapoli: Altare (alcune parti).

La chiesa fu rifatta da Giov. Maria Roderico nel 1517. Le parti cinquecentesche sono escluse in un rifacimento del sec. XVIII.

— S. Girolamo.

Dietro l'altare. Lo dà al Santacroce il De Pietri.

S. Maria delle Grazie a Caponapoli: Incredulità di S. Tommaso.

Nella cappella Siniscalchi, passata poi a un Tommaso di Capua, che, nel 1528, lasciò per testamento l'incarico di decorarla. Tuttavia la cappella ha, d'ornati, solo questo rilievo.

— Madonna delle Grazie, nella sagrestia.

Monteoliveto: Altare della famiglia del Pezzo.

Un'epigrafe ha la data 1524.

3.

GIAN DOMENICO D'AURIA E SUOI SEGUACI

— Pittore napoletano del XVI sec., scolaro di Giovanni Merliano da Nola.

1509 — In quest'anno l'artista scolpisce la caduta di S. Paolo per la Casa Poderico in S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli (v. FILANGIERI GAETANO, *Documenti per la storia, le Arti e le Industrie delle Provincie Napoletane*, Napoli, 1891, vol. IV, pag. 36 alla voce Auria(d') Giovan Domenico).

1541, 30 marzo — Viene fatto un pagamento a Giovan Domenico d'Auria per suoi lavori alla fontana dell'Olmo « in conto de ducati cinquanta per patto fatto di fare le quattro medasca in li quattro pezzi grossi de la fontana di la piazza dell'olmo ».

Le « medasca » erano probabilmente medaglie con teste di Medusa che decoravano la fontana (v. GIUSEPPE CECI, *Per la Biografia degli Artisti del XVI e XVII secolo*, Nuovi Documenti in *Napoli Nobilissima*, Settembre 1906, vol. XV, fasc. IX, pag. 136).

1541, aprile — L'artista fa due mascheroni a sette ducati l'uno e nel luglio il monte che stava al centro della fontana dell'Olmo.

1544-45 — L'artista fa da testimonio a Giovanni da Nola per lavori di scultura nella cappella dei Sanseverino, ai Ss. Severino e Sossio (v. GIUSEPPE CECI, op. cit., pag. 135).

1547, 15 aprile — Insieme con Giovanni da Nola e Annibale Caccavello s'impegna di scolpire in un periodo di tempo di 20 mesi, per la tomba di Nicola Antonio Caracciolo, nella Cappella dei Marchesi di Vico, in S. Giovanni a Carbonara, la statua di S. Pietro per una nicchia e quelle del cavaliere armato, della Fede, della Carità e di due prigionieri (v. GIUSEPPE CECI, op. cit., pag. 135; FILANGIERI, *Saggio di un Indice di Prospetti Cronologici della Vita e delle Opere di alcuni artisti che la-*

vorarono in Napoli, in *Arch. Stor. Nap.*, Napoli, 1887, anno XII, fascicolo I, pag. 75).

1550 — L'artista, insieme ad Annibale Caccavello, s'impegna di fare una « cona » marmorea, e in essa un bassorilievo della Madonna delle Grazie con ai piedi Luca Rinaldo, vescovo di Gravina, simile a quella di Casa Castrovillari in S. Aniello di Napoli, per la Chiesa di S. Caterina di Capua, al prezzo di 300 ducati. Il bassorilievo dalla chiesa di S. Caterina di Capua passò poi al Museo Capuano (v. GAETANO FILANGIERI, *Saggio* cit., pag. 75; IDEM, *Documenti per la Storia*, op. cit., vol. IV, pag. 532; G. CECI, op. cit., pag. 135).

1550-51-52 — Eseguisce, per la somma di 46 ducati, la *Sirena* della fontana del parco nel Palazzo di Castelnuovo, per 100 ducati i quattro mostri, per 10 ducati « le quattro maniche della pila », per 30 ducati gli otto mascheroni e le aquile, per 77 ducati le armi del Vicerè sull'entrata del Palazzo di Castelnuovo, per 10 ducati il Giove, esso pure sull'entrata, avendo prima eseguite le figure e gli intagli della fontana della Sirena (v. GAETANO FILANGIERI, *Saggio*, cit., pag. 75).

1555-1557 — Insieme con il Caccavello lavora, nell'altare, al bassorilievo della *Deposizione*, nella Cappella Carlino in S. Maria Nuova, ora distrutto (v. CECI, cit., pag. 135).

1557 — Aiutato dal Caccavello, lavora alla tomba di Giovan Gualtieri di Hiernheim nell'abside di S. Giacomo degli Spagnuoli (v. CECI, cit., pag. 135).

1557-1566 — Si occupa con il Caccavello della decorazione della Cappella di Somma in S. Giovanni a Carbonara (CECI, cit., pag. 135).

1559 — Fece alcune statue per la tomba del Conte di Oppido, nella Chiesa dell'Annunziata, poi distrutte da un incendio (CECI, cit., pag. 135).

1560, 18 ottobre — Insieme ad Annibale Caccavello si accorda con Don Carlo Spinelli, Duca di Seminara, e D. Ferdinando Carafa, Marchese di S. Lucido, intervenuti da parte della Curia per eseguire, al prezzo di 1150 ducati, la fontana del molo di Napoli.

1560 — L'artista, aiutato molto da scolari, eseguisce in Santa Maria il sepolcro di Bernardino Turbolo e la decorazione della Cappella Turbolo (L. M. TOSI alla voce *Auria Giovan Domenico*, in *Enciclopedia Italiana*, 1930).

1561, 13 giugno — Gli vengon pagati 10 ducati per la « mano di marmora » posta alla fontana della Sellaria. (B. CAPASSO, *Appunti per la Storia*

delle Arti in Napoli, in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, Napoli 1881, anno VI, fasc. III, pag. 539).

1561 — In quest'anno si fa costruire una casa (CECI, op. cit., pag. 136).

1562, dicembre — Terminata la fontana dei Quattro del Molo di Napoli, vi vien condotta l'acqua e riscuote il plauso dei napoletani (CAPASSO, *La Fontana*, ecc., op. cit., pag. 179; GAETANO FILANGIERI, *Documenti* cit., pag. 354).

1563, 14 aprile — Fra Bernardino Rota, insieme con il Caccavello, riceve il compenso di trentasette ducati per lavori in marmo di cui non si conosce il soggetto (CECI, cit., pag. 135).

1564 — In quest'anno fu venduta una sua statua di S. Rocco a Ferrante de lo Scoglio di Catanzaro per il prezzo di 100 ducati. Di questa statua ora non si sa più nulla (CECI, cit., pag. 136).

1564 — Con Salvatore Caccavello fa « quattro sereni e quattro maschere di poco rilievo ... per la fontana del marchese di Trevico nel giardino grande di Pizzofalcone (CECI, cit., pag. 136).

1565 — Annibale Caccavello e Giov. Domenico d'Auria concorrono a « un'asta » aperta per il collocamento di 3 leoni sulla fontana della Sellaria, e l'anno seguente concorrono per una « subasta » per la stessa fontana » (FILANGIERI DI CANDIDA, *Diario di Annibale Caccavello*, cit.).

1566, 9 giugno — L'artista concorre nuovamente con altri scultori per lavori da farsi alla fontana della Sellaria.

1566, 17 giugno — Porta questa data una deliberazione relativa alla fontana della Sellaria nella quale il Caccavello e il d'Auria sono rappresentati da Mastro Giovan Tommaso d'Auria e da Salvatore Caccavello, probabilmente fratelli degli artisti e molto probabilmente scultori anch'essi, lavoranti per proprio conto insieme a loro. (CAPASSO, cit., pag. 538).

1569, 10 marzo — Con strumento del notaio Cristoforo Cerlone, il d'Auria s'impegna con Bernardino Rota di scolpire, per il sepolcro di Antonio Rota, in cui lavoravano Jacopo Gallo e Lucantonio De Marco, le seguenti statue: « un cavaliere armato colchato sopra la coscia con lo cimiero et dicto cavaliero sia di palmi sette mancho uno quarto et li fiumi de sei palmi et mezzo l'uno et lo posamento sia de palmi sei in circa de tutto relievo et di quel garbo che è nel designo con lo braccio che tene la giorlanda et le altre due figurette di palmi quattro de altecza de tutto relevio di quella figura et manera volerà detto signor

Bernardino, con che se habbia mettere detto Giovan Domenico li marmi de quella bontà che è detto de sopra, et de più promette intagliare tanto l'arpia che vene sotto la cascia et intagliare li trofei alli pilastri et fare doi candelieri secondo lo designo dando detto signor Bernardino lo marmo per detti candelieri pilastri et arpia (CECI, cit., pag. 137).

1569, 3 ottobre — Donna Caterina Orsini commissiona all'artista il monumento del principe di Scalea Traiano Spinelli nell'altar maggiore della crociera di S. Caterina a Formello, e l'artista per quest'opera riscuote un anticipo di cento ducati (CECI, cit., pag. 137).

1573 — In quest'anno, secondo il D'ADDOSIO, muore Giovan Domenico d'Auria. Si sa infatti che, in data 10 marzo 1573, Fabrizio Brancaccio fece un pagamento di 15 Ducati « alli heredi del quondam Giovan Domenico d'Auria in parte della sepoltura che hanno da finire in Monteoliveto ». I lavori della tomba di Fabrizio Brancaccio durarono fino al 1577 (GIAMBATTISTA D'ADDOSIO, *Documenti inediti di Artisti Napoletani del XVI e XVII sec.*, in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, Napoli, 1913, anno XXXVIII, fasc. IV, pag. 585).

* * *

Scolpito, per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli, il quadro marmoreo con il rilievo della *Caduta di San Paolo*, dove la maniera di Giovanni da Nola appare degenerata nel più convenzionale manierismo, si perdon per lunghi anni le tracce di Giovan Domenico d'Auria, scolaro del Nolano, che divise con il suo collaboratore Caccavello il dominio della scultura napoletana nel periodo successivo all'attività del maestro. Con Giovanni da Nola e con il Caccavello egli attese alla decorazione della cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, ove può riconoscersi nella esuberante decorazione delle colonne e del fregio, come nel simulacro di Antonio Caracciolo (fig. 584), vacuo e sbilenco sulla sua base, improntato nel volto alla caratterizzazione realistica del Nolano, e nelle statue allegoriche, di un convenzionalismo molle e sfibrato.

Nel 1556, aiutato da Annibale Caccavello, Giandomenico d'Auria lavora alla tomba di Giovanni Gualtiero di Hiernheim nell'abside di San Giacomo degli Spagnoli (fig. 585), ove si riconoscono, nella statua del defunto, la vacua leggerezza e lo studio realistico notati nell'altra d'Antonio Caracciolo in San Giovanni a Carbonara. Il condottiero

Fig. 585 — Napoli, S. Giacomo degli Spagnoli.
Domenico d'Auria e il Caccavello: *Tomba di Walter von Hiernheim*.
(Fot. del Museo Nazionale).

tedesco si fa sgabello di un leone e si presenta in apparato teatrale, conforme alla moda spagnolesca invadente Napoli verso la metà del Cinquecento. Anche l'architettura è pretensiosa e mal connessa, nelle sue posticce aggiunte alla nicchia, di erme, pilastrini, mensole

curvilinee, cui mal s'imposta il cornicione spezzato e adorno di faci; la base, anch'essa ripiegata, indica l'intervento del Caccavello, con i suoi profili d'erompente sinuosità, di pettoruta gonfiezza. In essi il barocco s'annuncia con un ritorno alle sagome goticheggianti, non raro nell'arte di questo scultore.

La derivazione dal Nolano può ancora scorgersi nella pala dell'*Assunta* (fig. 586), eseguita per la cappella Somma in San Giovanni a Carbonara, alla cui decorazione il D'Auria attese insieme con il collaboratore e rivale Caccavello. Vi è ancora, traverso Giovanni da Nola, il ricordo delle forme di Benedetto da Majano nella Vergine massiccia, con le mani gonfie e il collo taurino, senza più traccia delle eleganze del Maestro nella Madonna di Monteoliveto e nell'altra delle Nevi; una reminiscenza dei metodi d'intagliatore propri al Nolano può anche scorgersi nel secco rilievo degli Apostoli intorno alla tomba, con profili a tratti realistici, che tuttavia si ripetono di figura in figura, ristampati su due modelli, uno con barba prolissa, l'altro con barba quadrata e ciocche bucherellate dal trapano. Come sempre manca il senso di misura al D'Auria, che non sa adattare alle grandi colonne scanalate la meschina cornicetta di foglie, e fa pesare la parte superiore, gravata da una folla d'angeli tra nuvole, sulla parte inferiore a rilievo più secco e sottile. L'effetto pittorico ottenuto mediante il brulichio degli angioli in alto e la varietà delle superfici, ora lisce, ora crivellate dal trapano, ora scavate a solchi ondeggianti, è tra i migliori raggiunti da questo continuatore dell'arte di Giovanni da Nola.

La mancanza d'equilibrio si nota ancor più nella tomba di Traiano Spinelli in Santa Caterina a Formello, carica d'ornati, arricchita da marmi policromi. Il guerriero s'affaccia a una porta di stampo classico, a timpano triangolare, con piglio di spagnolesca importanza; si riconosce la mano di Giovan Domenico D'Auria nella fattura accurata di questa statua e dei due genietti portaface poggiati alle volute del sarcofago. La virtù plastica dello scultore vi appare assai scarsa, come povera e incerta la sua personalità.

Il 10 marzo 1589 il D'Auria s'impegnava verso Bernardino Rota a scolpire, per il sepolcro di Alfonso Rota, cui lavoravano Jacopo Gallo e Lucantonio De Marco, — un cavaliere armato colchato sopra la coscia con lo cimiero . et li fiumi . et lo pesamento . de

Fig. 586 — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Giovan Domenico d'Auria: Pala d'altare.
Fot. Anderson).

tutto rilievo et di quel garbo che è nel designo con lo braccio che tene la giorlanda et le altre due figurette di palmi quattro de altecza de tutto relevio di quella figura et manera volerà detto signor Ber-

Fig. 587 — Napoli, San Domenico Maggiore.
Giovan Domenico d'Auria: *Tomba di Bernardino Rota.*
(Fot. Anderson).

nardino..., etc. ». Evidentemente, al sepolcro fu poi cambiata destinazione, poichè il basamento con i due Fiumi e le due statuette di Cibele e d'Apollo appartiene alla tomba di Bernardino Rota (figura 587), e l'altra d'Alfonso, opera del Tenerello, assai più semplice, è stampata con poche varianti sopra un modello comune alle tombe dei fratelli Rota. Si ritrova, anche nel sepolcro di Bernardino, tra il

massiccio basamento e le tenui lesene adorne ai lati del sarcofago e le meschine volute della cimasa, quella mancanza di proporzione fra le membra architettoniche, di saldezza ai sostegni, di misura nei rapporti di massa, che è inevitabile nelle opere del D'Auria. Tipica di questo maestro è la secca e meschina struttura, che nelle statue dei Fiumi, goffe imitazioni dei sepolcri medicei di Michelangiolo, si gonfia per accostarsi ai modelli classici. Le due statue minori entro nicchia trovan parallelo nelle altre scolpite da Gian Domenico D'Auria per il sepolcro d'Antonio Caracciolo, anzi, la figura di Melpomene è quasi una replica della Fede in quel monumento. Il timido e sobrio cinquecentismo di Giovanni da Nola, che attraeva per le sue note di malinconica grazia, si è mutato, con il seguace, in un tronfio e squilibrato accademismo, saturo di spagnolesca ampollosità. Il D'Auria, duro e grossolano nel taglio del marmo, interprete pesante delle tendenze pittoriche del Nolano, non riesce a comporre un insieme organico della sua architettura a pezzi: gli stessi Fiumi, che stendon le braccia con ghirlande per collegarsi al sarcofago, ne restano separati, come statue posticce.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Gian Domenico d'Auria:

Capua, Santa Caterina: « Cona » di marmo scolpita insieme con Annibale Caccavello (il bassorilievo passò nel Museo Capuano).
Napoli, L'Annunziata: Statue per la tomba del Conte d'Oppido, poi distrutte da un incendio.
— Castelnuovo, ingresso: Armi del Vicerè e una statua di Giove.
— — Parco: Fontana della Sirena.
— Santa Caterina a Formello: Monumento del principe Traiano Spinelli.
— San Domenico Maggiore, Cappella del Crocefisso: Sepolcro di Nicola de Sangro.
— — Sepolcro destinato ad Alfonso, poi a Bernardino Rota.
— Fontana Medina (poi ingrandita).
— San Giacomo degli Spagnuoli: Tomba di Gualtiero di Hiernheim (con l'aiuto del Caccavello).
— San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo: Statue scolpite insieme con Annibale Caccavello e Giovanni da Nola, per la tomba di Nicola Antonio Caracciolo.
— — Cappella Somma: Collaborazione al Caccavello.
— Santa Maria delle Grazie a Caponapoli: Caduta di S. Paolo per casa Poderico.
— Santa Maria Nuova: Decorazione della cappella Turbolo e del sepolcro di Bernardino Turbolo (con aiuti).
— Mola: Fontana (col Caccavello).
— Monteoliveto: Tomba di Fabrizio Brancaccio, lasciata, secondo il D'Addosio, incompleta e terminata dal figlio Girolamo d'Auria.
— Piazza dell'Olmo: Decorazione della fontana.
— Pizzofalcone: Fontana per il marchese di Trevico, lavorata con il Caccavello.

ANTONIO O GIOVANNANTONIO TENERELLO DI NAPOLI

1550 — Intorno alla metà del sec. XVI, questo scultore lavorava in Sorrento e nella chiesa dell'Annunziata in Napoli.

1568, 19 maggio — Promette a Bernardino Rota di Napoli, per tutto il futuro mese di settembre, fare « uno sepolcro di marmo per il quondam sig. Alfonso Rota, fratello carnale del detto sig. Bernardino, secondo il disegno fatto per detto Giovanni Antonio subscripto de loro propria mano, quale se conserva per decto signor Bernardino, et farce sopra decto sepulcro uno Cavaliere secondo il modello di creta fatto per dicto Giovanni Antonio quale se conserva per esso Giovanni Antonio et tutti l'altri ornamenti secondo appare per decto disegno overo quelli mutarli secondo volirà dicto signor Bernardino ad sua electione... et complite che sarà condurlo a soi proprie spese in la venerabile ecclesia di Sancto Domenico di Napoli et decto signor Bernardino sia tenuto farlo ponere ad soi proprie spese et darle grappe et piombo bisognando. Et hoc pro pretio ducatorum septuaginta de carlenis argenti. Et de più promette esso signor Bernardino consegnare a detto mestro Giovanni Antonio tutti marmori che saranno necessarii per detta opera ». (Prot. di Not. Cristoforo Cerlone, ann. 1567-68 a car. 960, Arch. Not. di Napoli).

1569, 10 marzo — Insieme con i maestri Lucantonio De Marco e Jacopo Gallo, promette a Bernardino Rota per tutto il mese di Maggio venturo fare nel sepolcro di Alfonso Rota in S. Domenico Maggiore in Napoli: quelle adjonctione, che se contengono in lo disegno subscripto de propria mano de detti maestri..... con che dicto signor Bernardino sia tenuto darli tutti quelli marmi rustici bisogneranno per decta opera in lo giardino di Sancto Dominico, o vero in quello loco dove decti mestri lavoreranno in Napoli. Et hoc pro pretio ducatorum sexaginta de carlenis argenti. Di più detti Jacopo Gallo e Lucantonio De Marco promettono in solidum squadrare et lavorare un altra sepoltura..... in la quale ge verranno marmi bianchi, marmi nigri et marmi pardigli, et mischi verdi russi et de altre sorte de mischi..... li quali abbiano da essere secati, arenati et politi et lustrati secondo le colonne di mischi della cappella de decto Signor Bernardino in Sancto Dominico. Et decto sepulcro ha da essere largho di palmi quattordici e di altezza decenove, senza la croce che ge venerà, et resulterà detta opera dal muro uno palmo et mezzo incirca... con che detto Signor Bernardino

Fig. 588 — Napoli, S. Domenico Maggiore. Gio. Antonio Tenerello: *Tomba di Alfonso Rota.* (Fot. Anderson).

sia tenuto dargli tutti quelli mischi bisogneranno in decta opera. Et hoc durante tempore anno unius cum dimidio..... quali due sepulcri è convenuto ch'abbiano ad essere de la medesima larghezza et altezza, et che correspondano a livello et la cascia habbia da essere proporzionata secondo lo designo. Et hoc pro pretio ducatorum ducentorum viginti de carlenis argenti. (Rot. id., an. 1568-69 a cart. 104; arch. Not. di Napoli, ricerca FILANGIERI)[1].

* * *

Con il D'Auria e il Caccavello lavorò in San Domenico Maggiore per la famiglia Nola Giovan Antonio Tenerello, materiale esecutore del sepolcro di Alfonso Rota (fig. 588), a lui commesso da Bernardino sulla guida di un disegno preesistente. Nel monumento ad Alfonso Rota, simile a quelli riuniti di Giovan Francesco e di Giovan Battista, tutto è ristretto e piccino: due smilze volute reggono la cornicetta superiore; nella base del sarcofago e nei pilastrini son triti fregi di armature: in tutto si rivela una mentalità puerile, nella figura di cartapesta del defunto, nei cani come di gesso, nelle pieghe minute cadenti sul sarcofago retto da chimere pari ad uccellini.[2]

GIOVANNI JACOPO DA NAPOLI

Noto sin dal 1486 per un documento, nel 1519 lavora per il sepolcro di Gaspare Ricca in S. Pietro ad Aram.

1486, 18 dicembre — Il marchese di Bitonto, Andrea Matteo Acquaviva, dichiarò il 18 dicembre 1486 in Bitonto al suo fattore Felice Varavaldo in Napoli «vendidisse magistro Jacobo sculterio de Neapuli certas lapides suas marmoreas sitas intus in cortilis domorum ipsius domini marchionis in civitate Neapolis, pro ducatis centum et septem de carlenis argenti». E confermò tale vendita. (Prot. Notar. Pascarello de Tauris dell'Archivio Notarile di Bari, ricerca F. CARABELLESE).

[1] Bibliografia: GAETANO FILANGIERI, *Indice degli Artefici.*

[2] Catalogo delle opere:

Napoli, S. Domenico Maggiore, Cappella Rota: Sepolcro di Alfonso Rota (m. 1565). — Ss. Severino e Sossio, Seconda cappella a destra: Madonna delle Grazie e i due Ss. Giovanni (nella lunetta P. Eterno, nel paliotto Cristo deposto), attribuito a Michel. Naccherino, ma probabilmente di Giov. Ant. Tenerello, che firmò il sepolcro a sinistra, nel 1564 (*Guida del Touring Club Ital.*).

1511, 17 marzo — Promette al dottor di medicina messer Gaspare Rosa di Napoli di sculpire il sepolcro di Baldassare Rosa, morto il 1511, con sedile e cantaro di marmi gentili pel prezzo de la mano d'opera di duc. 200 da allogarsi nella chiesa di S. Pietro ad Aram. (Prot. Not. Nic. Ambrogio Casanova, ann. 1510-11, a car. 130 Arch. Not. di Nap., ricerca FILANGIERI.)[1]

* * *

Fiacco strascico dell'arte di Giovanni da Nola è anche l'opera di Giovan Jacopo da Napoli, autore della tomba di Baldassarre Rosa in San Pietro ad Aram, entro un'arcata sovrastante di ornati pesanti e gonfi.

BERNARDINO DEL MORO DA SIENA

1546, 4 maggio — Si obbliga a fare l'architettura e la esternata della cappella del magnifico Ippolito Carafa, Vescovo di Ariano, sotto il prato di S. Stefano per duc. 175. (Prot. Not. Pietro Cannabaria, ann. 1545-47, Arch. Not. di Napoli, ricerca FILANGIERI.)

1548, 19 dicembre — Lo stesso, in compagnia di maestro Mattia Quartana di Napoli, del pari scultore in marmo, promette di sculpire una scala in marmo con le armi e le insegne degli Orsini pel Duca di Gravina in uno degli angoli del suo palazzo di fronte a S. Maria di Monteoliveto. Sottoscrive come testimone, unitamente al Notaio Giovanni Cannabaria, giudice a contratti, e al nobile Gio. Francesco de Palma, detto Normando, di Napoli. (Prot. di Not. Giandomenico di Maria, ann. 1548-49 a car. 168, Arch. Not. di Napoli, ricerca FILANGIERI.)

Questi documenti hanno fatto luce sull'esistenza di Bernardino del Moro, di cui parla per primo il FILANGIERI, detendolo da Siena. Il DE DOMINICI non ne fè alcun cenno nelle sue Vite. Il CELANO, a proposito della cappella Carafa in S. Domenico, scrive: «la cappella era di Ippolito Carafa, cardinal di Ariano, figliuolo di Francesco Carafa duca di Ariano e di Giulia Ursina. Fu questi vescovo al Pontefice Paolo IV. Morì in Roma d'anni 80 a' 22 di agosto dell'anno 1560, vi era la sua memoria nella sua statua giacente sopra, fatta dal Santacroce, ne' lo potuto sapere, per molta diligenza fatta nell'archivio de' Frati, come a questa memoria siano state giunte l'insegne Carafa e l'Ursina.

[1] Bibliografia: FILANGIERI, Indice degli artefici, II, 14; GIUSEPPE CELANO, Notizie di Napoli, Nobilissima, VII, 181.

Fig. 589 — Napoli, S. Domenico Maggiore.
Bernardino del Moro: *Tomba del Cardinale Spinelli.*
(Fot. Anderson).

e mutate in quelle della Famiglia Spinelli; nè come a questa sia passata la Cappella la quale dedicata veniva al glorioso Protomartire S. Stefano » (CELANO, III, 97, ediz. 1792).[1]

* * *

Seguace di Giovanni da Nola fu anche Bernardino del Moro, autore del monumento al *Cardinal Spinelli* (fig. 589) nella chiesa di San

[1] Bibliografia: GAETANO FILANGERI, *Indice degli artefici*, vol. II; GIUSEPPE CECI, *Palazzo Gravina*, in *Napoli Nobilissima*, VI, 1897, 28; IX, 1900, 184.

Domenico, dove il sarcofago è incassato nella gran nicchia di una cappella funebre, coperta da un drappo a pieghe stilizzate. Nicchie sovrapposte si aprono nei pilastri che fiancheggiano la cappella: nel piedistallo, ai lati della lapide, son due specchi con stemmi cardinalizi e putti dolenti; nella lunetta della cappella funebre è la Madonna in trono fra i Santi patroni del defunto; sulla cimasa, altri due putti reggon lo stemma tra cornucopii e maschere. È un insieme di forme ritardatarie e di motivi cinquecenteschi toscani: la tenda è appesa a pieghe angolari come nelle *vela* quattrocentesche della Cappella Sistina; con il sarcofago sgusciato e baccellato forma strano contrasto la statua di sagoma quattrocentesca: anche nel fregio della trabeazione il motivo montorsoliano di maschere, bucrani e cornucopi annodati, è tradotto con timida grafia, e i due angioletti dei pennacchi sembran piroettare intorno all'arco della lunetta. Nel massimo grado, in questo e in altri monumenti[1] di seguaci del Nolano, si vede la fatica dell'arte napoletana a fonder gli elementi locali con quelli importati di Toscana.[2]

---

[1] Altro esempio di questo fiacco strascico delle forme di Giovanni da Nola è Giovan Jacopo da Napoli, autore della tomba di Baldassare Ricca in San Pietro ad Aram, entro un'arcata sovraccarica, come il sarcofago coperto di ornati pesanti e gonfii, come la Vergine piagnucolosa e i due angioli reggifaci.

[2] Catalogo delle opere:

Napoli, S. Domenico Maggiore: Ornamenti nella cappella di S. Stefano.
— — Seconda Cappella a sinistra della maggiore: Sepolcro del card. Fil. Spinelli, ma lavorato per Diomede Carafa (*Guida del Touring Club It.*).
— Chiesa di Monte Oliveto, Oratorio del S. Sepolcro: Tomba a forma di sediale di Antonio Fiodo (m. 1540), di F. Sangallo da Firenze e Bernardo Moro da Siena (*Guida del Touring Club Ital.*).
— Palazzo Gravina: Uno scudo da mettersi con le armi e le insegne degli Ursini.

VIII.

TRADIZIONE LOMBARDA E TOSCANA A NAPOLI NELLA PRIMA METÀ DEL '500

4.

ANNIBALE CACCAVELLO

1515, circa — Nacque Annibale Caccavello, scolaro di Giovanni da Nola, da « Giovan Battista che aveva la sopraintendenza a coloro che i marmi lavoravano, o che avesse l'incombenze di quelli far venir da Carrara » (*Diario di Annibale Caccavello*, cit., con introduzione e note di ANTONIO FILANGIERI DI CANDIDA, Napoli, 1896).

1547, 15 aprile — L'artista promette di eseguire con Giandomenico d'Auria e Giovanni da Nola alcune statue ed altri lavori nella Cappella di Niccolò Caracciolo a S. Giovanni a Carbonara in Napoli (*Diario*, cit., pag. CLX).

1550, 18 giugno — L'artista assume l'incarico, insieme con Giovan Domenico d'Auria, presso Marco Juniano di Capua, di scolpire una « cona » marmorea per la chiesa di S. Caterina, simile all'altare della Duchessa Castrovillari in S. Aniello a Caponapoli.

1551 — S'impegna di fare due monumenti funebri per commissione del Duca di Sessa in S. M. la Nova, uno per il Lautrech, l'altro per il Capitano Pietro Navarro (*Diario*, cit., pag. CLXI).

1552 — Lavora nella Cappella di S. Marco nella Chiesa dell'Annunziata al monumento funebre di Lucrezia Caracciolo (GAETANO FILANGIERI, *Doc.*, cit.).

1552 (?) — Assume l'incarico da G. Francesco Leontino de Borrello di fargli una custodia marmorea per il prezzo di 100 ducati (*Diario*, cit., pag. CLXI).

1552, 7 marzo — Incomincia a lavorare ad una lapide a lui commessa da Luigi Acciapaccia per il prezzo di 50 duc., per la Chiesa di Santa Caterina a Formello (*Diario* cit., pag. CLXI).

1552, 27 aprile — Porta questa data un versamento fatto dall'artista al Banco Ravaschieri, in seguito a un pagamento parziale della somma

pattuita per la custodia marmorea di G. Francesco Leontino de Borrello (*Diario* cit., pag. 13, § 44).

1552, 16 novembre (?) — Gli viene allogato da Porzia Pignatelli, nella Chiesa dell'Annunziata, un monumento funebre per la figlia Lucrezia Caracciolo (*Diario*, cit., pag. 20, § 86).

1553, 7 febbraio; 17 settembre — Tra queste due date si succedono pagamenti per la tomba di Lucrezia Caracciolo (*Diario* cit., pag. 20, § 87, 88, 89, 90).

1554, 17 aprile — S'impegna di fare per Eleonora Nocera, nella Chiesa di S. Giacomo a Napoli, il sepolcro marmoreo del marito Alfonso Basurto (*Diario* cit., pag. 22, § 95).

1555, 23 gennaio — Con il d'Auria comincia un altare, con la relativa pala, per la Chiesa di S. Maria la Nova di Napoli, allogatogli da Giovanna Carlino per il prezzo di 450 ducati.

1555, 9 maggio — Da Giuliano di Bernardo gli vien data commissione d'una statua di S. Giovanni Evangelista in marmo per la Chiesa dell'Annunziata, con nicchia di marmo rosso e nero e altare (*Diario* cit., pag. 26, § 125).

1555, 30 Maggio — Inizia una tomba di marmo per Cesare di Bologna nella Chiesa di S. Domenico a Napoli, per 320 duc. (*Diario* cit., pag. 27, § 128).

1555, 9 luglio — Incomincia la tomba marmorea di Violante Quatro, moglie di Giovanni de Sicis, in S. Giacomo degli Spagnuoli.

1556, 7 agosto (?) — S'impegna di fare, nella Chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli, un « agiuncione » al sepolcro di Paolo Poderico (*Diario* cit., pag. 37, § 232).

1557 — Nella Chiesa dell'Annunziata, lavora alla Cappella del Conte di Nicastro, Ferdinando Caracciolo, divenuto erede del titolo e della sostanza di Giovanni Antonio Caracciolo, conte di Oppido, il quale aveva iniziata la costruzione di una ricca Cappella nella SS. Annunziata di Napoli. L'opera della cappella, dopo la sua morte, fu continuata da Ferdinando Caracciolo, che fece erigere i mausolei di Berardo Caracciolo e di Enrichetta Ascaro, genitori del defunto.

1557, 22 giugno — L'artista riceve venti ducati dai Maestri dell'Annunciata per una lapide di Francesco Bruno con la di lui statua. Nel documento non è detto se l'opera si trovasse nella Chiesa dell'Annunciata (*Diario* cit., pag. 43, § 263).

1557, 22 giugno — Inizia per i Maestri dell'Annunziata un fonte battesimale (*Diario*, cit., pag. 44, § 272).

1557, 14 ottobre — Riceve da Domenico d'Auria una somma per il suo lavoro di collaborazione alla tomba, ricordata nel diario, di un Generale dei Tedeschi, che non si sa chi fosse. Forse si tratta della tomba dell'Hiermbirm a San Giacomo degli Spagnoli (*Diario* cit., pag. 41, § 250).

1557, 4 novembre — «Adì iiij de novembre 1557 pigliato una peza delle mej pietre longhe palmi quattro et larghe palmi tre et uno mezo quarto et grosse palmi uno et mezo, la quale predette peza de pietra have servito ad li frij pagi che vanno ad la sepultura de lo conte de Nicastro (*Diario* cit., pag. 41, § 252).

1557, 27 dicembre — S'impegna con G. Domenico d'Auria di lavorare nella Chiesa di S. Giovanni a Carbonara alla Cappella di Scipione di Somma (*Diario*, cit., pag. 42, n. 259).

1558, 5 febbraio — Approntò un *Presepio* di legno per le Monache della Sapienza per 13 tt. 1558

1558, 1 dicembre — Fa due Crocefissi di legno per Annibale Savarese e Stefano Receglione (*Diario* cit., pag. 50, § 338).

1559 — Lavora alla tomba di G. Angelo Frisanello che la moglie Porzia Carafa e i figli Claudio e Andrea gli eressero nella Chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli (*Diario* cit., pag. CLXVI).

1559, 26 marzo — L'artista s'impegna a fare una fontana per il vestibolo della Chiesa dell'Annunziata, che doveva avere quattro sedili marmorei, alti palmi 2 1/2 l'uno, e una vasca pure marmorea, lunga 8 palmi. L'opera non è ricordata nel *Diario* dell'Artista.

1559 (?), 25 ottobre — Assume il lavoro una «Cona» nella Chiesa di Monteoliveto per la Cappella di «Maria Nunziata» (*Diario*, cit., pag. CLXVI).

1559, 19 novembre — Inizia il sepolcro di Marcello Ferrari Cavaliere di costruirsi dinanzi a quello di Porzia Pignatelli, «mettendo le figure et levare li frij pillastrelli delle bande» (*Diario* cit., pag. 54, n. 364).

1559, 24 novembre — Paga a Scipioni a maestro Vincenzo in conto dei capitelli che lavorò nel monumento Somma (*Diario* cit., pag. 56, n. 372).

1560 — Scolpisce una Vergine in marmo per il Vicerè di Napoli Pietro Afan de Ribera, duca d'Alcalà (*Diario* cit., pag. CLXVII).

1561, 19 aprile — S'impegna a far un altare con la Pietà che se haverà ad assignare al quondam Andrea de la Morte con la figura de S. Ja-

cobo, per ducati 77, nella Chiesa dell'Annunziata » (*Diario* cit., pagina CLXVII).

1562 — Promette di fare una tomba per la madre di Pasquale Caracciolo nell'Annunciata (*Diario* cit., pag. 68, § 476).

1562, 28 luglio — « Adj XXVIij de juglio 1562 posto alo banco de ravaschiere ducate cento de contante, et ditte d. 100.0.0 le ho receputo dallo Ill.mo S.r marchese de santo Lecito in cunto de la fontana de lo molo de Napoli per una polisa alo predetto banco de d. 200.0.0 li quali m.r Jo. Dominico do Aurea se have pugliate li cento ducate soj, si come appar' in ditto banco » (*Diario* cit., pag. 69, § 486).

1563, 14 aprile — Al Caccavello e al d'Auria vengono pagati 37 ducati da Berardino Rota per la tomba della moglie Porzia Capece (*Diario* cit., pag. 73, § 506).

1563, 15 settembre — Riceve 25 ducati da G. Francesco de Fiore per una statua marmorea di S. Giovanni, che gli doveva fare. A questa statua lavorò anche Salvatore Caccavello, come risulta da alcuni pagamenti a lui fatti dall'artista (*Diario* cit., pag. 75, § 516).

1563, 19 novembre — Gli vengon pagati 15 ducati da Giov. Vincenzo Cangiano per un altare marmoreo, non si sa a qual luogo destinato, ma molto probabilmente eseguito dall'artista per la Cappella dei Cangiano che un tempo esisteva in S. Domenico Maggiore di Napoli (*Diario* cit., pag. 76, § 523).

1564, 13 marzo — Andrea di Lorenzo prende l'impegno di versare all'artista 50 duc. a compimento di 70 duc., prezzo pattuito per una tomba marmorea del padre dello stesso Lorenzo (*Diario* cit., pag. CLXX).

1564, 20 agosto — S'impegna di fare un sepolcro marmoreo nella Chiesa dell'Annunciata per Vincenzo Carafa (*Diario* cit., pag. 82, § 556).

1564, 26 agosto — S'impegna con Pietro Folliero di erigere una tomba marmorea in S. Lorenzo Maggiore di Napoli nella Cappella del M. Leone Folliero (*Diario* cit., pag. 82, § 555).

1565 — È intento ad opere marmoree nella Cappella di Giulio Caracciolo (Marsicano) nella Chiesa di S. Giovanni a Carbonara (*Diario* cit., pag. CLXXII).

1565, 21 febbraio — « Adj XXj de febraro 1565 hagio posto alo banvo de Ravaschiere d. vinte cinque, li quali me sono state pagate per una polisa de lo ec. S. F. Ant. Villano in cunto de la lapida de marmo che

jo le fazio del q. S. don Lope ». Viene qui fatto cenno al una tomba che Francesco Villano aveva fatta fare per D. Lope de Herrera, composta di una lapide e di una statua, forse giacente al di sopra di essa. (v. FILANGIERI DI CANDIDA, *Diario* cit., pag. 84, § 567).

1565, 14 giugno — S'impegna con i Maestri dell'Annunziata a lavorare in S. Lorenzo Maggiore di Napoli nella Cappella Palmieri (*Diario* cit., pag. CLXXII).

1565, 8 novembre — Gli vengon pagati 25 duc. da Nardo Liparulo per una cappella marmorea nella Chiesa dell'Annunziata (*Diario*, cit., pag. CLXXII).

1566 — Per la Cappella Nauclerio in Monteoliveto fa le statue di *Giona* e di *David* (*Diario* cit., pag. CLXXIII).

1566, 6 giugno — Concorre con altri artisti ai lavori della fontana della Sellaria (*Diario* cit., pag. CLXXIII).

1570 — È quasi certa la morte del Caccavello in quest'anno. Il suo ultimo testamento, infatti, porta la data del 22 marzo 1570 (*Diario* cit., pag. XLIV).

* * *

Già nell'aprile del 1547 Annibale, scolaro, come il D'Auria, di Giovanni da Nola, s'impegnava, con il Maestro e Gian Domenico D'Auria, a lavorare nella cappella di Niccolò Caracciolo in San Giovanni a Carbonara. Crediamo riconoscere la sua opera nel robusto sarcofago di Antonio Caracciolo (fig. 590), corazzato da una pesante armatura d'ornati, ove non è il rilievo ancor timido del D'Auria, ma anzi la tendenza ad accentuare con forti sottosquadri il distacco degli aggetti dal fondo, e come un'espressione di boria spagnolesca. Anche i due fauni alla base, ruvidi, tagliati grossamente, marcati nei lineamenti, indicano l'opera del Caccavello, che accentua la tendenza montorsoliana accennata da Giovanni da Nola nelle sue ultime opere.

Migliore è la maniera del discepolo di Giovanni da Nola nel monumento a *Galeazzo Caracciolo* (fig. 591). Ivi il sarcofago liscio riposa alquanto l'occhio dalla gran furia d'ornati che imperversava in tutto il precedente monumento; la statua del defunto è più salda.

I due nudi giacenti sul cornicione delle edicole e la figuretta dell'Eterno nel timpano richiamano il Santacroce per le forme gracili e le seriche superfici.

Fig. 300. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Annibale Caccavello. Particolare del monumento ad Antonio Caracciolo (Fot. Alinari).

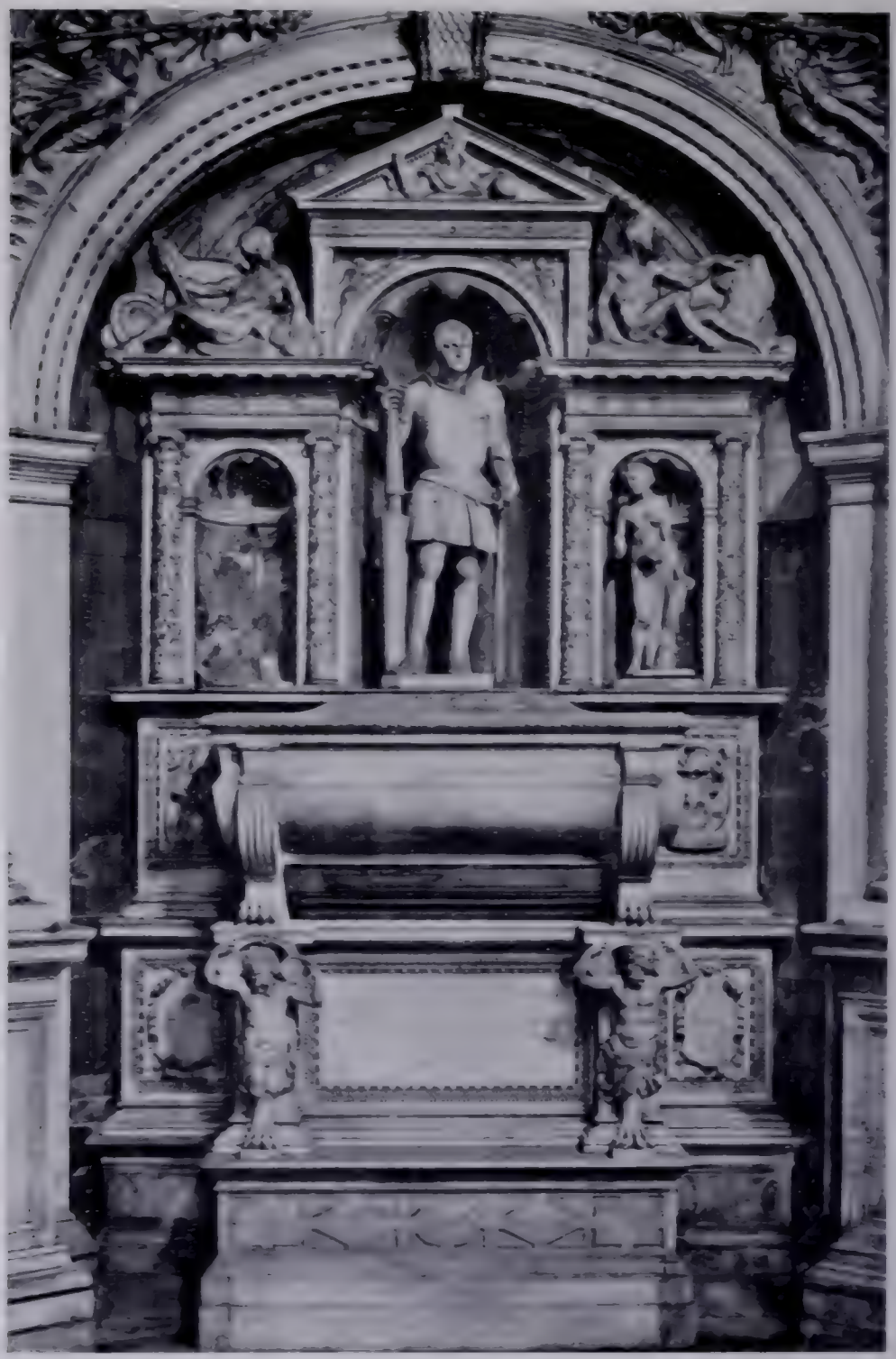


Fig. 591 — Napoli, S. Giovanni a Carbonara.
Annibale Caccavello: *Monumento a Galeazzo Caracciolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. [illegible] — Naples, S. Giovanni dei Fiorentini, Monument [illegible]. Tomb [illegible]
(Ph. Ad. Meyer, Naples, di Napoli.)

Collaboratore di G. D. D'Auria nella pomposa tomba di Walter von Hiernheim in S. Giacomo degli Spagnoli, il Caccavello vi eresse a riscontro l'altra di *Alfonso Basurto* (fig. 592), dimostrando le sue robuste qualità di sagomatore nel sarcofago serrato da una gola profonda e corazzato d'ornati grevi, grossolani, dove l'influsso del Montorsoli si traduce in effetti macchinosi. Sul coperchio della tomba giace la statua del defunto col volto sorretto dall'elmo, come già quella di Carlo Gesualdo scolpita dal Santacroce, della cui poetica gentilezza non è traccia in questo fantoccio lustro e sbilenco. L'insieme architettonico manca d'unità e di misura: il vigoroso adorno cassone cinquecentesco stranamente contrasta con le esigue cornici, che inquadrano la superficie del fondo, di un semplice telaio terminato in alto ad arco inflesso.[1]

Così nel monumento a *Scipione Somma* (fig. 595), in San Giovanni a Carbonara, il sarcofago massiccio, corazzato d'ornati,[2] fiancheggiato da pilastri con formelle parate di stemmi e trofei, ha un coronamento meschino nell'edicoletta quattrocentistica del Cristo risorto. Tanto i due putti con faci, barcollanti sulle gambe come di molle pasta, quanto i genietti con lo scudo e col libro ai lati del defunto, camuffati alla classica, mostran la fatica del tagliapietra nei grossolani contorni e nella squilibrata impostazione. L'intaglio degli ornati, suddivisi da robuste cornici che cinghiano il sarcofago, e sbalzati da specchi nei pilastri del basamento, è più netto, più forte e preciso che nelle altre opere del Caccavello; anche la statua, nella sua espressione di sonno agitato, di energia nel riposo, è la migliore fra quante se ne vedono sui sepolcri di questo scultore, in gran parte affidati al lavoro di rozzi tagliapietra.

Le sproporzioni, inevitabili nell'opera del Caccavello, si ritrovano nella pala d'altare (fig. 596) sopra la tomba di Giulio Caracciolo a San Giovanni in Carbonara, dove al timpano spezzato, di modulo michelangiolesco, si contrappone la cornice minuta della

---

[1] Con Girolamo d'Auria lavorò per Bernardino Rota in San Domenico Maggiore, ove i suoi caratteri si riconoscono nella tomba di Bernardino e di Porzia Capece (figura 593) e nelle altre, stilisticamente affini, di Gian Battista e di Gian Francesco Rota (fig. 594)

[2] Caratteristici dell'arte d'Annibale Caccavello son questi sarcofaghi simili a cassoni con pesanti ornati, suddivisi da forti cornici: si veda, ad esempio, la tomba, antecedente, del Lautrec in Santa Maria la Nova, con due goffe cariatidi incassate nel basamento.

sottostante lunetta, con un'atrofica mensolina per chiave e due cherubi nei triangoli dei pennacchi. Nel rilievo della *Presentazione*, tipi

Fig. 593 — Napoli, S. Domenico Maggiore.
Annibale Caccavello: *Tomba di Bernardino Rota e di Porzia Capece.*
(Fot. Almari).

muliebri di lontana origine sansovinesca si vedono accanto ad altri quattrocenteschi, mentre l'Eterno è goffa imitazione del michelangiolismo montorsoliano. Fra tanti modelli, lo scultore mostra la sua inabilità a costruir la scena nello spazio (fig. 597), con figure in-

fantilmente sovrapposte, che nell'ultimo piano vanno a cozzare contro i capitelli delle colonne, succedendosi nella più arbitraria confusione di dimensioni che possa vedersi. Tutto appare fuor di sesto: anche la mitra male in bilico sulla testa velata del personaggio

Fig. 594 — Napoli, S. Domenico Maggiore.
Annibale Caccavello: *Tombe dei fratelli Rota.*
(Fot. Anderson).

in profilo dietro il gran sacerdote. Caratteristico è il taglio dei lineamenti, duro, incisivo, di rozzo xilografo, in accordo con le pieghe delle vesti, come di vimini scavezzi, grottesco il modo d'interpretare il realismo del Nolano, ad esempio nel mascherone mitrato del personaggio in fondo, a sinistra. L'inabilità del compositore è pari alla sua prosopopea, quale può ammirarsi nella figura sbandierante

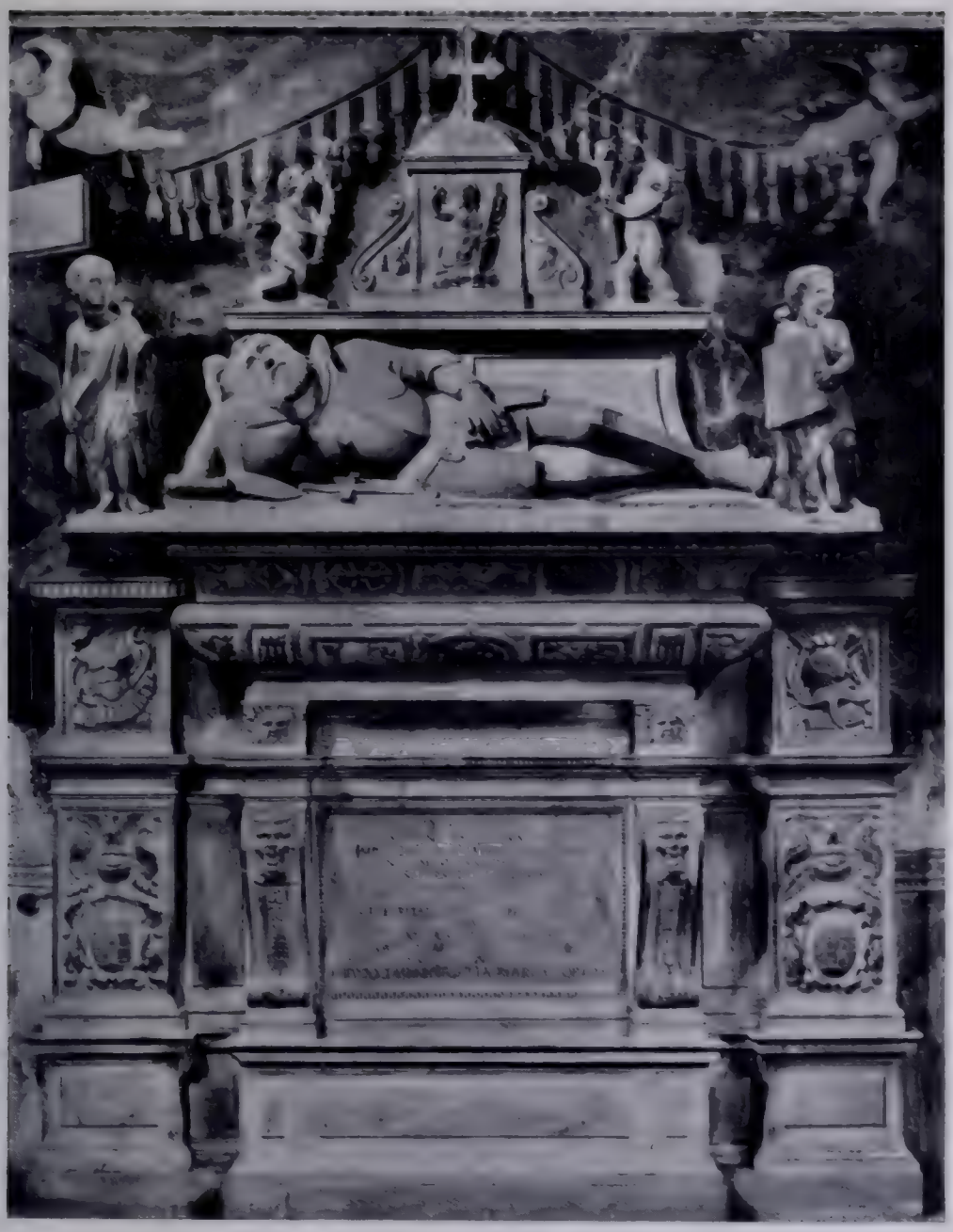


Fig. 595 — Napoli, San Giovanni a Carbonara.
Annibale Caccavello: *Monumento a Scipione Somma.*
(Fot. Anderson).

dell'Eterno, che torreggia con la sua grossa palla da *foot-ball* fra chiocciolette di nubi e spampanati cherubi di rosselliniana memoria, come nei due angioli che ai lati, volando, s'impigliano nei palloncini delle

Fig. 596 — Napoli, San Giovanni a Carbonara.
Annibale Caccavello: Tomba di Gian Carracciolo.
Fot. Alinari.

vesti arrotolate. Anche la statua del defunto, incassata nel basamento della pala d'altare, è lignea e goffamente tagliata.

Nel suo complesso, l'opera del Caccavello, che tenne con Girolamo

Fig. 50. — Napoli, San Giovanni a Carbonara.
Annibale Caccavello: Particolare della tavola laterale.
Fot. Anderson.

rolamo d'Auria il campo della scultura napoletana circa la metà del Cinquecento, e fu ricercato ovunque, sovrastando di lavoro, mostra la decadenza precoce dell'arte napoletana, che aveva dato agli esordi del secolo con le sculture del Santacroce, fiori di rimedi e sensitiva grazia, con quelle del Nolano vividi effetti pittorici. Ma già nell'arte matura di questo maestro, si delibra il mal germe nella-

demico, che ben presto, fondendosi con la pompa spagnolesca del monumento a Pietro di Toledo e delle tombe Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, fa della scultura napoletana un'arte di parata, pretensiosa e vacua espositrice di titoli nobiliari, di sfarzo appariscente, di stilistica nullità. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Capua, Santa Caterina: Altare scolpito insieme col Caccavello (ora al Museo Capuano).
Napoli, L'Annunziata: Altare di Nardo Liparulo.
— — Sepolcro ordinato da Vincenzo Carafa.
— — Tomba allogata da Pasquale Caracciolo per sua madre.
— — « Piliero » per Andrea de la Morte con la figura di San Giacomo.
— — Fonte battesimale.
— — Tomba di Lucrezia Caracciolo.
— — Tomba di Berardo Caracciolo e di Enrichetta Ascaro.
— — Altare con statua di S. Giovanni Evangelista per Giuliano de Bernardo.
— — Pavimento della cappella del Conte di Oppido, Ferdinando Caracciolo.
— — (Cortile della chiesa): Fontana con quattro satiri di marmo, sopra ai quali doveva essere una vasca di marmo lunga sei palmi.
— Santa Caterina a Formello: Tomba di Luigi Acciapaccia.
— San Domenico Maggiore: Tomba di Porzia Capece, moglie di Bernardino Rota, eseguita con la collaborazione del D'Auria.
— — Altare di marmo per Gio. Vincenzo Cangiano, ricordato dal Caccavello in varie parti del suo *Diario*.
— — Cappella Arcella: Pavimento.
— — Tomba allogatagli da Cesare di Bologna.
— San Gaudioso: Arma della signora Ippolita Monforte.

Ecco quanto dice ANTONIO FILANGIERI di Candida nel *Diario* di Annibale Caccavello: « Il Caccavello accenna ad un'arma che fece per la signora Ippolita Monforte vedova di Scipione di Somma, e soggiunge che tale arma fu collocata IN LA SACRISTIA DE SANTO UAYUSO DE NAPOLI. Mi sembra probabile che per SANTO UAYUSO si debba intendere S. Gaudioso, non essendo nota nessuna chiesa dedicata ad un santo il cui nome si avvicini di più a questa forma scorretta del Diarista. Conferma quest'ipotesi la testimonianza d'un istrumento di Not. Giacomo Aniello della Porta, del 1559, dal quale si rileva come i Monforte avessero il patronato di una cappella appunto nella chiesa di S. Gaudioso ».

— San Giacomo degli Spagnuoli: Tomba di Gualtiero di Hiernheim.
— — Tomba di Violante Quatro.
— — Tomba di Alfonso Basurto.
Napoli, S. Giovanni a Carbonara: Altare nella cappella di Giulio Caracciolo, con il bassorilievo della Purificazione.
— — Cappella di Niccolò Caracciolo, in collaborazione di Giovanni da Nola e Giandomenico d'Auria.
— — Sepolcro di Scipione Somma.
— — Cappella Caracciolo di Vico.
— S. Lorenzo Maggiore: Tombe della cappella Palmieri.
— — Tomba Scipione Folliero.
— — Tomba di Gio. Angelo Pisanello.
— — tomba di Paolo Polerico.
— Santa Maria la Nova: Tomba di Lautrec e del capitano Pietro Navarro.
— — Cappella di Giovanna Carlino e altare con « Cona » scolpita dall'artista insieme col D'Auria.
— Monteoliveto: « Cona » per la cappella Nauclerio e statue di David e di Giona.
— Palazzo di Pasquale Caracciolo: Stemma.
— La Trinità: Arma della famiglia Bozzaotra.

IX.

LA TRADIZIONE LOMBARDA IN SICILIA

ANTONELLO GAGINI ED EREDI

ANTONELLO GAGINI

— Figlio di Domenico da Bissone, nato in Palermo nel 1478.

1498, 9 luglio — Si obbliga a eseguire una statua della *Madonna delle Grazie*, per S. M. della Grazia in Messina.

1498, 23 agosto — S'impegna, in Messina, a compiere la decorazione di una cappella, non identificata.

1499, 20 agosto — Gli viene commessa una statua della Madonna per il convento di S. Maria di Gesù, in Messina.

1499, 8 novembre — Gli è affidata una grande icona per S. Maria Maggiore in Nicosia.

1500, 26 novembre — Si obbliga a scolpire la statua di Madonna già affidatagli per il convento di Santa Maria di Gesù.

1503, 3 aprile — Gli è allogata una Madonna simile a quella del convento messinese di S. Maria di Gesù, per una chiesa di Santa Maria di Loreto, in città non indicata.

1503, 12 novembre — Data della *Madonna della Scala* nella cappella del tesoro del duomo di Palermo, firmata.

1503, 17 novembre — Per mezzo del suo procuratore, maestro Antonio di Ransano, secondo marito della madre, s'impegna alla decorazione della tribuna dell'altar maggiore nella chiesa del convento di Santa Cita, in Palermo.

1504, 23 febbraio — Gli è allogata una Madonna per la chiesa del convento di S. Maria di Gesù in Malta.

1504, 27 agosto — Convenzione fra Antonello Gagini e il magnifico Francesco Bologna per la decorazione della tribuna di Santa Cita.

1504, 7 novembre — Gli vien commessa la decorazione di una porta nel convento dei Carmelitani a Catania.

1506, 2 nov. — Nuovo contratto per l'icona di Nicosia.

1506 — Data del sepolcro di *Geronimo Rosso* nella chiesa dell'ex convento dei Minori osservanti di San Francesco a Messina.

1507, 28 luglio — Assume in Palermo la vasta decorazione marmorea della tribuna del duomo.

1507, 27 settembre — Si obbliga a scolpire una piccola statua della Madonna per la chiesa di Santa Maria del Crispino in Milazzo.

1507, 11 ottobre — S'impegna per un arco marmoreo a decorazione della tomba di Geronimo Rosso in Messina.

1509, 14 maggio — secondo l'Auria, si obbligò a scolpire il *Transito della Vergine* per la chiesa maggiore di Alcamo. Ma il Di Marzo dimostra erronea tale data, da portarsi invece dopo il 1517.

1510, 22 aprile — Gli viene allogata un'icona in marmo per la chiesa di S. Maria della Misericordia in Nicosia, raffigurante, nel mezzo, *Cristo in trono*.

1512, 10 giugno — Allogazione ad Antonello della statua di *Sant'Olivia* per la chiesa omonima di Alcamo.

1512, ottobre — La grande pala d'altare marmorea per la chiesa di S. Maria in Nicosia, allogata ad Antonello l'8 nov. 1499, è collocata in quella chiesa.

1512, 30 dicembre — Si allogano con lui in Palermo i giovani carraresi Matteo di Giangiacomo del Ferraro, Giacomo del Cassone, Bernardino di Lucco di Gulpi e Andrea di Lazzaro del Moneta.

1513, 22 febbr. — È affidato ad Antonello l'incarico di comporre un gruppo della *Pietà* per la Cappella della Magione in Palermo.

1513, 9 maggio — Gli vien commessa per la città di Marsala, da Pietro di Anello, una statua di *S. Tommaso*, simile all'altra nella tribuna del duomo (la statua fu consegnata il 10 maggio 1516).

1515, 5 gennaio — Si obbliga a scolpire una *Madonna col Bambino*, per la chiesa di Pollina, Madonna detta della Grazia.

1515, 11 luglio — Gli viene allogato il sepolcro del nobiluomo Francesco Bologna, per la Cappella dei Bologna in San Francesco di Palermo.

1515, 27 dicembre — Sposa la seconda moglie Antonina Valena.

1516, 7 febbraio — Si obbliga a finir la pala marmorea nella chiesa di Santa Cita entro il prossimo maggio.

1516, 26 luglio — Contratto per una Madonna col Bambino, da collocarsi nella chiesa dell'ex-convento di S. Maria degli Angeli in Caltanissetta.

1516, 19 novembre — Si obbliga a decorare una cappella del nobile trapanese Giacomo Stalti nella chiesa di Santa Maria di Gesù a Trapani.

1517, 4 maggio — Si obbliga a scolpire un tabernacolo per la chiesa di Pollina.

1517 — Era console dell'arte in Palermo.

1518, 15 aprile — È allogata ad Antonello la decorazione delle porte della cappella dei Paternò nella chiesa di S. Maria di Gesù in Catania.

1519 — Data segnata con la firma nell'iscrizione ad altorilievo scolpita da Antonello per la chiesa dell'Annunziata a Castronovo.

1519 — Data segnata sopra un tabernacolo scolpito da Antonello per la cappella Mastrantonea nella chiesa maggiore di Alcamo.

1519, 13 novembre — Antonello si obbliga a eseguire un Crocifisso di stucco per la chiesa di San Domenico ad Alcamo.

1520 — Data posta dalla scultura sopra una statua di Madonna nella chiesa di San Francesco ad Alcamo, attribuita dal Di Marzo ad Antonello.

1520, 26 sett. — Il magnifico Giovan Mariano d'Aquino gli commette un gruppo della *Pietà* con i SS. Michele, Giovanni Battista e Tommaso d'Aquino nella base, opera già consegnata il 3 agosto 1521.

1521 — Questa data è sulla statua di Santa Caterina nella chiesa del Carmine in Palermo, attribuita dal Di Marzo ad Antonello.

1521, 4 marzo — In Trapani assume l'incarico di una statua di San Giacomo in atto di pellegrino, per la chiesa della Confraternita di quel Santo.

1521, 11 maggio — Gli è allogata una statua del Battista, con tre rilievi nella base, per la chiesa di San Giovanni in Castelvetrano.

1521, 20 maggio — Si obbliga ad eseguire un altro Crocifisso in istucco come quello di Alcamo, per il convento di San Francesco in Cinisi.

1521 — Data segnata sul piedistallo della statua di S. Eustachio Martire nella chiesa di Santa Cita, in Palermo.

1522 — La data di quest'anno si vede, con la firma, sulla base della statua citata di Castelvetrano.

1521 — Data della statua firmata di *San Vito* a Burgio, nella chiesa dell'ex-convento dei Frati minori.

1521, 29 luglio — Data che si legge, con la firma, sulla base della statua di San Giovanni, scolpita per la chiesa omonima, ora nel Museo di Trapani.

1521, 27 agosto — S'impegna verso monsignor Turiano di Maffia, palermitano, a eseguire in terracotta una figura dell'*Arcangelo Michele*.

1521, 1 ottobre — Allogazione ad Antonello della statua di San Nicolò in Bari per la chiesa dedicata al Santo, in Randazzo.

1523, 8 novembre — La statua citata di San Nicolò è consegnata.

1524, 7 dicembre — Si obbliga a eseguire un tabernacolo del Sacramento per quella stessa chiesa di San Nicolò in Randazzo.

1524, 11 luglio — Assume l'incarico di opere scultorie per la cappella di Filippa Bonadelfera in Santa Cita.

1524, 20 luglio — Il trapanese Stefano di Giovanni si obbliga ai suoi servigi nell'arte per due anni.

1524 — Statua di Santa Caterina, nella chiesa del monastero dedicato a questa Santa, in Mazara.

1524, 22 nov. — S'impegna verso don Ettore Pignatelli, conte di Monteleone e Vicerè di Sicilia, per cinque statue in marmo: *Madonna col Bambino*, S. Giulia, S. Giovanni Evangelista, S. *Maddalena*, S. Giuseppe, le due ultime sostituite poi con un San Luca e un'altra *Madonna col Bambino*. Tali statue furono collocate nella chiesa del convento di S. Maria di Gesù in Monteleone.

1524 — Dissenso fra il Gagini e la nobiltà del fiume di Palermo per ritardi nell'opera della tribuna.

1525, 20 marzo — Si obbliga in Palermo verso Mariano Avonitio, regio segretario e maestro notaio della Corte, a scolpire un sepolcro per le salme della nobildonna Giovannella e del figlio Camillo.

1525, 10 ottobre — Dichiara di aver ricevuto il compenso per due pile nella chiesa dell'Annunziata, ad Noto.

1525 — Data che si legge sull'*Annunciazione* già nella chiesa del Carmine in Monte San Giuliano, ora nel Museo Civico.

1525 — Data inscritta nell'iscrizione del sepolcro di Caterina Cardona, commessogli nel 1526.

1526, 28 maggio — Allogazione ad Antonello di un tabernacolo per la chiesa maggiore di Nicosia.

1526, 1 giugno — Si obbliga verso il barone Antonino Settimo a costrurre, secondo un disegno già da lui eseguito, un monumento marmoreo per Giovanni Luigi Settimo, opera destinata alla chiesa di San Domenico in Palermo.

1526, 7 giugno — Allogazione di una statua della *Madonna della Neve*, nella chiesa omonima della città di Santa Lucia di Milazzo.

1526, 13 ottobre — Giovanni Michele Spadafora, barone di Roccella, commette al Gagini una pala d'altare della *Natività*, con Santi ai lati e nella base i dodici Apostoli, per la chiesa di Roccella presso Randazzo. (Opera eseguita più tardi da Giacomo).

1526, 20 sett. — Si obbliga verso Ludovico Platamone a scolpire tre statue, di *Madonna con Bambino*, di *Santa Lucia*, di *San Marziano*.

1526, 24 sett. — Si obbliga nuovamente a decorare di sculture la cappella del Platamone in Santa Cita, compiendo l'arco, ricco di figure a rilievo, già commesso al Gagini 7 anni avanti, e la porta d'ingresso alla cappella. Gli vien commesso anche l'ornamento del tabernacolo per la statua di Sant'Eustacchio.

1526, 23 dicembre — L'arco era finito.

1527 — Data di un *Presepe* nella chiesa di Pollina.

1527, 26 gennaio — L'intera opera di decorazione è finita, e si provvede per la coloritura delle sculture, commessa al pittore Giovanni Andrea Comiso.

1527, 11 aprile — S'impegna verso Giacomo Maddalena, segretario regio, a scolpirgli una statua di *Santa Caterina*.

1527, 18 ottobre — Allogazione di una pala d'altare marmorea per la chiesa di Santa Maria nella terra del Salvatore.

1528, 9 gennaio — Si obbliga a scolpire in marmo a Palermo un monumento sepolcrale per Pietro d'Agostino.

1528, 29 gennaio — Allogazione del sepolcro di don Calcerando Requesens per la cappella di Santa Maria di Monserrato nella chiesa della Gancia.

1528, 31 gennaio — Allogazione del sepolcro di don Carlo Cardona.

1528, 6 ottobre — La statua di *Santa Caterina* per Giacomo Maddalena veniva consegnata, e poco dopo messa nella chiesa di San Domenico in Palermo sopra l'altare di patronato dei Maddalena.

1528, 8 ottobre — Si obbliga verso il monrealese Antonio Demma a eseguirgli in plastica una *Madonna*, un *San Giuseppe*, un *San Francesco di Paola*.

1529, 17 maggio — Allogazione di una pala d'altare marmorea per il convento di Santa Maria Annunziata la Nuova.

1530, 24 aprile — Allogazione di una pala d'altare per la cappella del Sacramento nella chiesa maggiore di Marsala, rimasta incompiuta alla morte di Bartolommeo Berrettaro. Antonello si obbliga anche a nome di Giandomenico.

1531, 10 ottobre — Con il figlio Antonino e anche a nome di Giandomenico, assume la decorazione dell'arco della cappella della Madonna di Trapani nella chiesa dell'Annunziata dei Carmelitani.

1532 — Data di un *ciborio* firmato, che il Di Marzo afferma esistente nel monastero di San Michele a Mazara.

1533 — Assume per il duomo di Mazara un gruppo di sette statue maggiori del vero, rappresentanti la *Trasfigurazione*.

1534, 5 ottobre — Allogazione per San Domenico di Palermo d'una statua di Santa *Dorotea* con la torre.

1534, 23 maggio — Si obbliga a comporre un tabernacolo di marmo per la statua di San Marco nella chiesa di San Francesco in Alcamo.

1534, 22 luglio — Allogazione di una pala marmorea per il monastero di Santa Caterina del Cassero in Palermo.

1534, 30 luglio — Allogazione di una statua di *Santa Caterina* per la chiesa di Castronovo.

1535, 27 febbraio — Allogazione di due statue: la *Madonna della Consolazione* e *San Benedetto*, ritrovate dal Di Marzo nella chiesa del monastero di Santa Maria di Valverde a Caltabellotta.

1535, 17 maggio — S'impegna alla decorazione dell'altare dell'*Assunta* nel Duomo di Palermo.

1535, 31 agosto — Gli vien commesso un gruppo raffigurante le *Stimmate di San Francesco* per il convento di San Francesco in Terranova.

1535, novembre — Allogazione di una pala d'altare marmorea per la chiesa di San Nicola a Randazzo.

1536, 30 marzo — Durante la malattia del padre, Antonino e Giandomenico si obbligano a finire un'Assunzione a lui commessa per la chiesa di Largo presso Terranova.

1536 — Muore al principio dell'aprile successivo, a 58 anni.

GIANDOMENICO GAGINI

1503, circa — Nascita di Giandomenico, figlio di Antonello e della messinese Caterina Blasco.

1530, 22 ott. — Insieme con il padre Antonello, s'impegna a proseguire l'opera del ciborio per la chiesa maggiore di Marsala, iniziata dal defunto scultore Bartolomeo Berrettaro.

1531, 10 ott. — Antonello e Antonino assumono, anche a nome di Giandomenico, la decorazione del grande arco marmoreo, per la cappella della Madonna nella chiesa dell'Annunziata a Trapani.

1536, 28 ottobre — Giandomenico si obbliga in Caltavuturo a far per la chiesa di San Bartolomeo una pala d'altare marmorea con otto figure e due quadri.

1537, 9 febbraio — Si associa, per condurre quest'opera, il fratello Antonino.

1539, 14 aprile — Gli sono allogate in Palermo alcune sculture per ornamento di una fonte.

1543, 21 febbraio — S'impegna ad eseguire entro un anno la pala d'altare marmorea di una cappella nella chiesa maggiore di Polizzi.

1544, 31 marzo — Aveva eseguito in Sciacca, per ordine del fratello Antonino, uno scudo marmoreo per il magnifico Tommaso Ortasa.

1560 — Data di due colonne da lui ornate nel duomo di Castrogiovanni.

1566 — Data del pergamo nel duomo di Nicosia, che il Di Marzo ritiene probabile opera di Giandomenico.

1567 — Probabilmente era già morto, poichè non è cenno di lui nell'inventario dei beni di Fazio, morto il 28 maggio di quell'anno.

ANTONINO GAGINI

1531, 10 ottobre — S'impegna, con il padre, e anche a nome del fratello Giandomenico, alla decorazione dell'arco marmoreo per la cappella della Madonna nella chiesa dell'Annunziata a Trapani, opera finita probabilmente da Giacomo.

1536, 31 marzo — Morente il padre, si obbliga con Giandomenico a finire un'*Annunziata* in marmo a lui commessa per la chiesa maggiore di Longi.

1536, 2 maggio — S'impegna a scolpire, per la tribuna del duomo di Palermo, a continuazione dell'opera paterna, le statue dei *Ss. Cristoforo e Lorenzo*, la prima su modello proprio, la seconda su modello del padre.

1536, 5 maggio — Si obbliga a scolpire per Matteo Barresi, marchese di Pietraperzia, un sepolcro per la moglie Antonina, simile ad altro già allogato dallo stesso ad Antonello.

1537 — Antonino ha consegnato una statua (il *Mosè*) per il gruppo della *Trasfigurazione*, rimasto incompiuto alla morte d'Antonello e destinato al cappellone del duomo di Mazara.

1539, settembre — Erano già collocate nel duomo di Palermo le statue dei *Ss. Cosma, Francesco d'Assisi, Antonio Abate, Domenico, Ninfa, Cristina e Maddalena*, oltre le due precedenti dei *Santi Cristoforo e Lorenzo*.

1539, 18 sett. — Si obbliga ad apprestar per il duomo le statue delle Sante *Caterina* e *Lucia*, da collocarsi sopra le altre, già finite, delle Sante *Maddalena e Cristina*.

1541, 21 genn. — È allogata ad Antonino un'*Annunciazione* a figure di tutto tondo, in marmo, con i soliti accenni di policromia.

1543, 27 aprile — Il gruppo dell'*Annunciazione* è finito.

1544, 6 febb. — Gli è allogata una statua della *Madonna di Loreto* per il convento di S. Maria di Gesù a Ficarra.

1545, 25 gennaio — Si obbliga con Giacomo a scolpire un gruppo in marmo dell'*Annunciazione* per la confraternita dell'Annunciata di Alcamo.

1545, 5 giugno — Il gruppo dell'*Annunciazione* d'Alcamo è finito.

1545, 5 luglio — Si obbliga a scolpire per la chiesa del monastero del Salvatore in Alcamo una statua di *San Benedetto*.

1548, 23 aprile — La statua di *San Benedetto* è consegnata.

1553, 25 gennaio — S'impegna per il monastero del Salvatore a fare un tabernacolo in marmo, ricco di statue e di rilievi.

1561, 24 febbraio — Si obbliga a compier la decorazione in marmo, già iniziata, della cappella del Sacramento nella chiesa maggiore di Alcamo.

1561, 7 giugno — Gli vien commessa una pala d'altare marmorea per la chiesa maggiore di Marsala.

1475, 14 ottobre — Era ancora in vita.

GIACOMO GAGINI

Figlio di Antonello e della sua seconda moglie Antonina la Valena.

1517, 15 dic. — È battezzato in Palermo.

1536, 31 marzo — Si obbliga, con Antonino, a compiere un'*Annunciazione* già affidata ad Antonello per la chiesa maggiore di Longi.

1536, 2 maggio — La fabbrica del duomo di Palermo gli commette le statue dei *Santi Stefano e Sebastiano*, da eseguirsi sui modelli del padre.

1536, 6 maggio — S'impegna a finire la statua di *San Benedetto* per la Confraternita del Santo in Caltabellotta e l'altra della *Madonna della Consolazione*.

1536, 20 maggio — Lo scultore palermitano Giuseppe Spadafora si alloga per sei mesi con lui, quale aiuto.

1536, 30 settembre — Assume per proprio conto, non a compimento, come nei casi precedenti, d'impegni paterni, una lunetta marmorea con le figure della *Madonna della Grazia*, di *Santa Oliva* e di *San Francesco di Paola*, da collocarsi sulla porta della chiesa di Sant'Oliva (oggi San Francesco di Paola), in Palermo.

1537, 28 gennaio — Consegna le statue di *San Benedetto* e della *Madonna della Consolazione* alla confraternita di San Benedetto in Caltabellotta.

1537, 21 febbraio — Gli vien commesso un monumento di marmo per l'estinto Puccio degli Omodei, simile all'altro del nobile Gerolamo Bologna nella chiesa di San Francesco.

1537, 15 agosto — Vien collocato, nella chiesa dell'Annunziata in Trapani, l'arco iniziato da Antonello e Giovan Domenico Gagini e finito da Giacomo.

1538, 18 marzo — S'impegna a compiere la statua di *Santa Maria del Soccorso* per la chiesa di San Francesco a Sciacca, già allogata ad Antonello.

1538, 5 nov. — Giuseppe Spadafora si alloga per un anno quale aiuto scultore presso Giacomo Gagini, e con lui un Giovanni di Belliczano (forze Bellinzago nel Milanese), da quel giorno sino a tutto il marzo successivo.

1539, 7 ott. — Il nobile Gaspare Ventimiglia commette allo scultore, per

la sua villa detta la Cuba, una fontana con figura di Tantalo, e un Pegaso, forse per altra fonte.

1539 — Eran già collocate nella tribuna del duomo le statue dei *Santi Damiano* e *Benedetto*, a lui commesse dopo le altre dei *Ss. Stefano* e *Sebastiano*.

1539 — Attende al rilievo raffigurante lo *Spasimo* nella cappella del Crocefisso nel duomo di Palermo.

1540, 24 febb. — Si obbliga a consegnare al barone di Roccella, Giovan Michele Spadafora, il tabernacolo con la *Natività di Gesù*, affidato sin dal 1526 ad Antonello.

1540, 30 aprile — L'opera vien consegnata.

1541, 29 gennaio — Si obbliga ancora, verso il nobile Gaspare Ventimiglia, per un'altra fonte di marmo con le *Nove Muse*.

1542, 21 maggio — S'impegna ad eseguire una pala d'altare marmorea per la cappella del Sacramento nella chiesa maggiore di Sinagra.

1543, 5 marzo — Ha consegnato la statua della *Madonna della Catena* e il sepolcro marmoreo ai fratelli Antonino e Matteo Lucchesi, già commessi al padre. La statua si vede ancora nella chiesa maggiore di Naro.

1544, 7 novembre — S'impegna, insieme con Fazio Gagini e Fedele e Scipione di Carona, cognato e nipote dei due Gagini, alla costruzione del nuovo soglio arcivescovile nel duomo di Palermo.

1545, 25 gennaio — Si obbliga, insieme al fratello Antonino, ad eseguire un gruppo dell'*Annunciazione* per la Confraternita dell'Annunciazione nel Carmine di Alcamo.

1545, 5 giugno — Il gruppo dell'*Annunciazione* è consegnato da Giacomo, dopo la partenza d'Antonino.

1554 — Data di una statua di *San Vincenzo Ferreri*, supposta di Giacomo dal Di Marzo, nella chiesa di San Domenico in Marsala.

1557 — Data di un gruppo di *Madonna e Bambino* nella cappella della Confraternita del Rosario in San Domenico di Polizzi, supposto suo dal Di Marzo.

1560 — Data di un tabernacolo marmoreo nella tribuna della chiesa di San Nicolò di Bari a Trapani, anch'esso, secondo il Di Marzo, probabile opera di Giacomo.

1574, 16 marzo — In Alcamo imprende la decorazione di un arco marmoreo per la cappella della Madonna nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli.

1580, 11 aprile — Finito il tabernacolo per la chiesa di S. Maria della Catena in Palermo, vi si colloca l'immagine marmorea dell'*Assunta*, compiuta da mastro Giacomo Gagini.

1586, 16 ottobre — S'impegna a scolpire per il duomo d'Alcamo una statua di *San Pietro*, da porsi in un'edicoletta simile all'altra dove era la statua di *San Marco* nella chiesa di San Francesco, commessa ad Antonello.

1597, 30 agosto — Data di una pala d'altare marmorea nella chiesa maggiore di Pettineo, firmata, con la *Visitazione* nel mezzo, ai lati gli Apostoli Giacomo e Filippo, nella predella la *Natività*, la *Strage degli Innocenti* e la *Disputa*.

1598, 25 giugno — Data della sua morte, secondo il MONGITORE.

FAZIO GAGINI

Bonifazio, detto Fazio, figlio d'Antonello e di Antonina la Valena, sua seconda moglie, nato nel 1520.

1540, 2 novembre — S'impegna ad eseguire le statue della *Madonna della Grazia* e di *San Michele* per il monastero dedicato all'Arcangelo in Mazara.

1543, 19 maggio — Si obbliga a scolpire una statua di *Sant'Elena* in una edicola, con le storie della Santa e di Costantino a rilievo nella base.

1544, 6 marzo — Gli è commessa una balaustrata in marmo per la tribuna del duomo, con sei candelabri marmorei.

1544, 19 aprile — S'impegna a compier l'altare intitolato a *San Michele* nel duomo di Palermo, e la statua dell'arcangelo.

1544, 5 novembre — Con il fratello Giacomo e con Fedele e Scipione di Carona si obbliga alla costruzione della cattedra arcivescovile per il duomo.

1545, 12 dic. — Allogazione a Fazio di una statua della *Madonna* per la chiesa maggiore di Caltabellotta, con cinque storie della Vergine a rilievo nella base.

1551, 26 ottobre — Fazio e Vincenzo Gagini si obbligano ad eseguire, per un altare del duomo di Palermo, una statua di Santa Cecilia.

1557, 11 settembre — Fazio e Vincenzo s'impegnano a eseguire per il duomo la decorazione marmorea della cappella del Crocefisso, comprendente sedici rilievi della Passione e due figure di profeti.

1560 — Eseguì restauri ai rilievi scolpiti dal padre sotto le statue degli *Apostoli* nella tribuna.

1563 — A Fazio e Vincenzo è affidata la costruzione del portico nel lato settentrionale del duomo. Morto Fazio, l'opera fu compiuta dal fratello.

1565 — Dai registri della fabbrica del duomo, appare che in quest'anno era già allogata a Fazio la decorazione in istucco nella volta della grande tribuna, tempo avanti commessa ad Orazio d'Alfano, pittore e plasticatore perugino, e a Scipione Casella, poi a maestro Giovanni da Majano, fiorentino, figlio di Francesco.

1567 — Aveva già ricevuto parte del compenso per la decorazione.

1567, 27 maggio — Muore, lasciando eredi i fratelli Antonino, Giacomo, Vincenzo, e la sorella Fiorenza.

GIOVAN VINCENZO GAGINI

1527, 8 gennaio — Secondo antiche notizie, data del battesimo di questo ultimo figlio di Antonello.

— Secondo altre notizie, invece, egli era undicenne nel 1536, alla morte del padre.

1550, 17 novembre — Si obbliga ad eseguire, per la Confraternita di Santa Caterina in Milazzo, una statua della Santa, simile all'altra di Antonello in San Domenico di Palermo.

1551, 26 ottobre — Insieme con Fazio, s'impegna a scolpire, per un altare del duomo di Palermo, la statua di *Santa Cecilia*, già commessa a Scipione Casella.

1552, 25 gennaio — La statua di Santa Caterina, ancora sul posto, è consegnata alla confraternita.

1553 — Data delle tre statue, di *San Vito* e degli *Apostoli Giacomo Minore e Filippo*, scolpite per la confraternita di San Giacomo in Trapani.

1557 — Insieme con Fazio si obbliga alla gran decorazione in marmo della cappella del Crocefisso nel duomo di Palermo, compiuta otto o nove anni dopo.

1564, 7 febbraio — Dichiara di aver ricevuto 16 once a conto del pagamento delle 25 dovutegli per una statua della *Madonna*, sull'altare di una cappella nella chiesa maggiore di Burgio, con tre rilievi nella base: *Cristo davanti a Pilato*, la *Crocefissione* e la *Flagellazione*.

1566 — Data scritta sulla base della precedente *Madonna*, firmata, nella chiesa di Burgio.

1567, 7 luglio — Morto, nel maggio, Fazio, Vincenzo si obbliga a continuare la gran decorazione in istucco nella volta della tribuna maggiore, a dar compimento all'altare di San Michele e a restaurare i rilievi con *storie d'Apostoli*, opere d'Antonello e della sua bottega.

1568, 19 marzo — S'impegna a costruire una porta di marmo nel duomo di Palermo.

1569, 5 maggio — La porta era finita.

1574, 19 febbraio — Vincenzo è stato interamente pagato per la decorazione in istucco alla volta della tribuna nel duomo di Palermo: gli rimane da finire l'altare di San Michele e da restaurare le storie degli Apostoli eseguite da Antonello e dalla sua bottega.

1582, 25 maggio — Si obbliga, per la cappella del Crocefisso nel duomo di Palermo, alla decorazione d'un arco marmoreo.

1584, 11 dicembre — La decorazione dell'arco è compiuta.

1587 — Data scritta nel balcone in marmo del palazzo arcivescovile di Palermo, opera di Vincenzo.

1587 — Data posta sul busto marmoreo dell'arcivescovo Marullo, nel palazzo arcivescovile, secondo il Di Marzo opera di Vincenzo.

1591-1592 — È pagato per il lavoro di due pile d'acqua santa.

1595, 15 marzo — Muore settantenne. [1]

[1] Bibliografia su Antonello, Giandomenico, Antonino, Giacomo, Fazio, Gio. Vincenzo Gagini: Vasari-Milanesi, *Le Vite*, 1881, IV, p. 485; Vincenzo Auria, *Notizie della Vita e delle Opere di Antonello Gagini*, Palermo, 1653; A. Gallo, *Elogio storico di Antonello Gagini*, Palermo, 1821; Raimondo Granata, *Gagini Antonio e la sua scuola*, Messina, 1859; M. Galeotti, *Preliminari alla storia di Antonello Gagini e della sua scuola*, Palermo, 1862; G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori ecc. di Carrara*, 1873, p. 320; G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, 1880-83, I-II; Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia ecc. delle Provincie Napoletane*, I, 1883; E. Mauceri, *Statue gaginiane del R. Museo Archeologico di Siracusa*, 1897; Di Marzo-Mauceri, *Antonello Gagini e l'Altare di S. Giorgio*, in *L'Arte*, 1902, pagine 180 ss.; Santo Monti, *Storia ed Arte nella Provincia di Como*, 1902, p. 395 ss.; L. A. Cervetto, *I Gagini da Bissone*, 1903; E. Mauceri, *Da Segesta a Selinunte*, Bergamo, 1903, pp. 46 ss.; E. Mauceri, *L'altare del Crocifisso nel Duomo di Palermo*, in *L'Arte*, 1904, pp. 193-5; E. Mauceri, *Antonello Gagini*, in *Rassegna d'Arte*, VI, 1906, pp. 129 ss.; E. Mauceri, *Sicilia ignota: Monumenti di Randazzo*, in *L.* VI, IX, 1906, pp. 185-92; G. Paternò-Castello, *Nicosia*, in *Italia Artistica*, 1907, pagine 43-48 ss.; F. De Roberto, *Catania*, in *Italia Artistica*, 1907, pp. 129ss.; Felice Toraldo, *Un Mausoleo di Antonello Gagini a Tropea*, Firenze, 1907; Nello Tarchiani, *La scultura a Messina*, in *Vita d'Arte*, III, 1909, pp. 80-93; Cesare Matranga, *Nuovi documenti su Antonello Gagini*, in *L'Arte*, 1909, XII, pp 133 ss.; Burckardt-Bode, *Der Cicerone*, X, 1910; W. Bode, *Die Italienische Plastik*, 1911; C. Matranga, *Scultura e Pittura a Palermo*, in *Palermo e la Conca d'Oro*, 1911, pp. 28 ss.; E. Mauceri, *Opere primitive di Antonello Gagini*, in *L'Arte*, 1918, XXI, pp. 88 ss.; B. C. Kreplin, in Thieme und Becker, XIII, 1920.

GIUSEPPE SPADAFORA, (PALERMITANO)

Forse scolaro di Antonello Gagini, fu aiuto a Giacomo esordiente, presso cui si allogò due volte, nel 1536 e nel 1538.

1542, 27 febbraio — Si obbliga per un ciborio.

1553, 24 nov. — Insieme con Antonino Imbarracocina da Giuliana, s'impegna a costruire una pila marmorea con sovrastante cupolino, per il duomo di Palermo, simile all'altra più antica di Domenico Gagini.

Si occupò anche di plastica, forse guidato dagli insegnamenti dell'Imbarracocina, ossia del Ferraro, che ne fu rinomato maestro.

Fece anche perizie di opere dei Gagini.

Più tardi si occupò a preferenza di architettura.

1565, 13 febbraio — Fu eletto capo maestro delle fabbriche della città.[1]

GIUSEPPE D'ALVINO o ALBINA, SOPRANNOMINATO IL SOZZO

Altro aiuto di Giacomo Gagini, e, secondo il BARONIO, scolaro dello Spadafora.

Attese più alla pittura che alla scultura.

Sola opera in marmo, che di lui si ricordi, è la statua dell'*Immacolata* sull'altar maggiore della grotta di Santa Rosalia al monte Pellegrino. Strascichi di forme gaginesche.[2]

ANTONIO FERRARO, DETTO IMBARRACOCINA

Collaboratore dello Spadafora nella pila del duomo di Palermo. Dopo aver scolpito in marmo nella sua giovinezza, acquistò fama nella plastica. Si applicò anche alla pittura.[3]

[1] Bibliografia su Giuseppe Spadafora: G. DI MARZO, *I Gagini*, 1880-3, I, pagine 487-91-99, 528-36, 554-555, 570, 724; vol. II, pp. 242, 267-9, 284-299.

[2] Bibliografia su Giuseppe d'Alvino (o Albina) detto il Sozzo: *Arco trionfale fatto in Palermo nell'anno M.D.XCII per la venuta dell'illustrissimo ecc. signore don Henrico Gusman .. descritto da don* GASPARE D'ARIANO, Palermo, 1592; BARONIO, *De Majestate Panormitana*, Palermo, 1630, III, Caj. 2°, pp. 97 ss.; G. MELI, *Note intorno a Giuseppe Albina detto il Sozzo*, in *Archivio Stor. Siciliano*, IV, 1-2; G. DI MARZO, *I Gaggini*, Palermo, 1880; E. MAUCERI, in THIEME und BECKER: *Künstlerlexikon*, I, 1907.

[3] Bibliografia su Antonino Ferraro detto Imbarracocina: G. DI MARZO, *I Gagini*, 1880, I, pp 724-38, II, p. 268; E. MAUCERI, *Giacomo Serpotta*, in *L'Arte*, 1901, p. 77; E. MAUCERI, *Antonello Gagini*, in *Rassegna d'Arte*, IV, 1906, p. 4; E. MAUCERI, in THIEME und BECKER, *Künstlerlexikon*, XI, 1915.

ALTRI MARMORARI IN SICILIA

GIACOMO PINO DI SALEMI

1577, 8 novembre — Insieme con Baldassarre di Mazara si obbliga a decorare, nella chiesa maggiore d'Alcamo, una cappella con tre quadri marmorei e le statue degli *Apostoli Pietro e Paolo* (non tennero l'impegno, e più tardi, nel 1586, la statua di *San Pietro* fu allogata a Giacomo Gagini).[1]

VINCENZO GUERCIO

1579, 23 nov. — Gli vien commessa la decorazione di una finestra del palazzo comunale di Palermo.

1611 — Allogazione di una statua di *Madonna* per la chiesa maggiore di Ciminna.[2]

ROCCO DI RAPI

1556 — Gli viene allogata la tomba di Fernando di Vega, con la figura giacente del defunto, per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Alcamo.[3]

* * *

In Sicilia, la diffusione dell'arte lombarda, importata da Domenico Gagini nel Quattrocento, continua per opera del figlio Antonello, che nella sua bottega accentra il movimento dell'arte scultoria del Cinquecento.

Erede dello stile paterno si presenta Antonello in una delle prime sculture: il monumento funebre del governatore di Siracusa Giovanni Cardinas (fig. 598), nobilissimo nella sua semplicità. Sopra

---

[1] Bibliografia su Giacomo Pino di Salemi: Di Marzo, *I Gagini*, 1880-3, vol. I, p. 598; II, p. 313.

[2] Bibliografia su Vincenzo Guercio: Di Marzo, *I Gagini*, 1880-3, vol. I; E. Mauceri, *Notizie della Sicilia*, in *L'Arte*, IV, 1901; Thieme und Becker, *Künstlerlexikon*, XV, 1922.

[3] Bibliografia su Rocco di Rapi: G. Di Marzo, *I Gagini*, 1880-3, vol. I, p. 521 E. Mauceri, *Il Cicerone per la Sicilia*, Palermo, 1907, p. 145; Thieme und Becker XXVIII, 1934.

[illegible] cassa rettangolare sostenuta da antiche forme, giace la salma composta nella lunga tunica con i piedi poggiati sopra un cane, simbolo di fedeltà, sorretta la testa da due cuscini ornati. I putti che a coppie reggono scudi han la rotondità massiccia di quelli scolpiti da Domenico, e i due a sinistra si muovono con armoniosa grazia sentito in spessore e il tessuto della coperta funebre mosso da pieghe

Fig. [illegible] – [illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] la pietra del vano, la massa dei guanciali, la [illegible] delle vesti, [illegible] particolare [illegible] sculture che [illegible] la [illegible].

L'ornamento è [illegible] di [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [

Fig. 599 — Palermo, Museo diocesano. Antonello Gagini: *Fuga in Egitto*. (Fot. del Museo Nazionale di Palermo)

e i gruppi d'angioli adoranti il Sacramento nel ciborio di Sutera: opere di puro quattrocentista che dal vecchio Gagini e dalla scultura toscana trae gli elementi a comporre con idilliaca ingenuità il corteo della Sacra Famiglia fra un'avanguardia d'arcangeli e una retroguardia d'angioli, in cammino al margine di un paese di colli arborati. Il rilievo, intenerito dallo sfumato pittorico, s'accorda con lo spirito di mansuetudine e di candore che si sprigiona dal gruppo della Sacra Famiglia e con lo slancio fanciullesco degli angioli che allungano il passo a raggiungerla; le gradazioni di luce che delicatamente colorano l'intarsio del fondo paesistico e il gruppo della Sacra Famiglia, s'avvivano, s'interrompono, si agitano intorno agli angioli come trascoloranti al moto dell'aria.

Così dal soffio delle luci e dall'onda aerea paion sospinti gli angioli fanciulli, stormi di rondini a volo, verso la portella del ciborio di Sutera (fig. 600), in un delizioso accordo di vesti a labili pieghe, di chiome sbuffanti tra giri di nastro, di grandi ali cave. Un festone massiccio forma sentiero al passo degli angioli, sfuggenti in gradazioni pittoriche di rilievo dal primo piano ai pilastri del fondo, dove nella lunetta si svolge in chiara armonia di linee il gruppo di Madonna e angioli sotto l'arco della cornice.

I caratteri propri alla maniera di questo Lombardo trapiantato in Sicilia meglio si spiegano nel duomo di Palermo, nella *Madonna della Scala* (fig. 601), datata 1503, appesantita da stoffe sovrabbondanti, con pieghe grosse e dure, che mostrano l'inesperienza giovanile e troppo scorciano nel basso la figura, mentre passaggi chiaroscurali quasi impercettibili, sfumature di luce soavi, infondono al volto arrotondato morbidezza di diafana cera. Delicato, non senza qualche impaccio, è il gesto della Vergine, grave il putto, seduto sulle sue braccia come in un trono. L'ingenua dolcezza del volto di Maria con le fini palpebre di raso e la piccola bocca sfiorata da un sorriso rimarrà tipica nell'arte d'Antonello. Scarsa è la vita delle immagini, mansuete e serene, che per opera di lui e della vasta bottega si diffusero nelle chiese di Sicilia.

Le pieghe rigide, non sempre concordi nel seguire il moto della figura, indicano quale opera giovanile del Gagini il gruppo di *Madonna e Bambino* nella Cattedrale di Palermo (fig. 602), appesantito dalla vistosa policromia del manto e accentuato nei lineamenti me-

dinante il colore. Il volto della Vergine si è qui allungato in ovale; ma nelle mani col palmo grosso e le dita affusolate, nei lineamenti pur marcati dalla greve calotta, nella semplicità delle pieghe sottili, si riconosce l'impronta dell'arte di Antonello. L'atteggiamento sorridente del putto ricorda i gruppi di Domenico, come il flessuoso inclinarsi del busto di Maria, ecco di forme gotico-fiorite. Più che

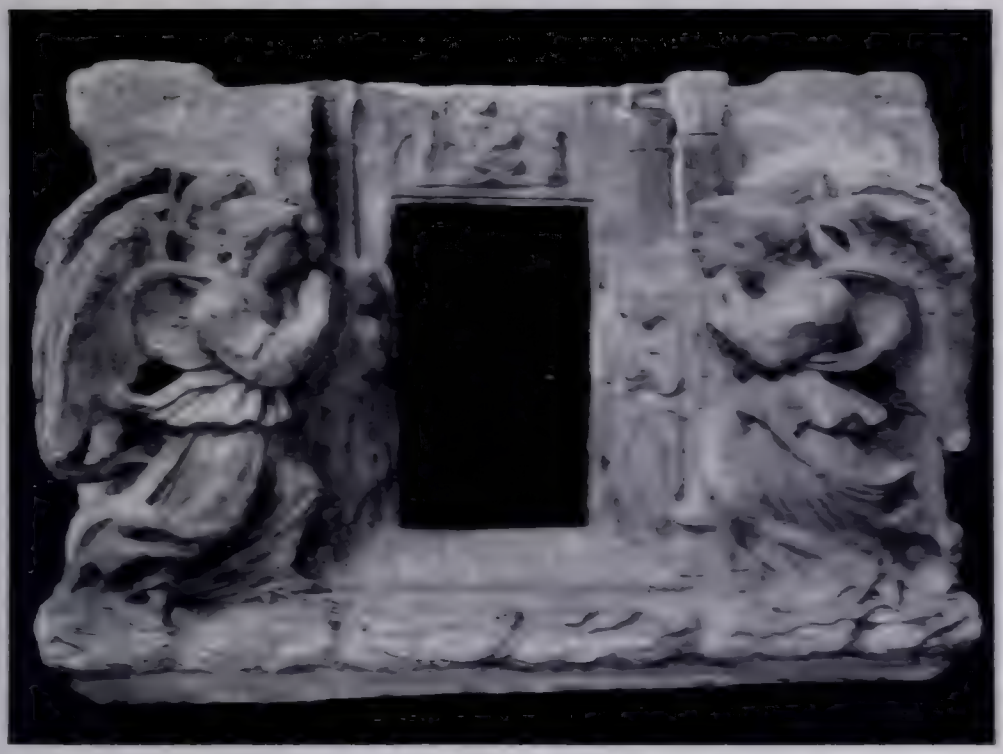


Fig. [illegible] — Scuola Gagini. Madonna [illegible] Libro.
Foto del Museo Nazionale in Palermo.

nella precedente Madonna, in questa, alquanto più tarda, le forme sono allungate e leggiere.

Al 1500 risale il trittico marmoreo della Cattedrale di Alcamo (fig. 60-3), con il gruppo schiettamente lombardo di madre e figlio incorniciato dal triangolo dei cherubini e della colomba, ai lati, entro nicchie, due Santi, nella predella tre rilievi e sull'architrave adorno di festoni una lunetta con il rilievo del *Pressepio*. La costruzione del trittico è alquanto primitiva; anche l'intaglio è duro e restio, con pieghe scomposte e metalliche, specialmente nei Santi dove le ammaccature dei panneggi richiamano la scuola dell'Omodeo.

[illegible] — Palermo, Collezione [illegible] Madonna della Scala.
Fot. Alinari.

Par di vedere, qui, un diretto influsso dell'arte lombarda, anche nel tenero accostamento delle teste di Maria e del Bambino, ov'è una sfumatura di borgognonesco sentimentalismo [1].

Fig. 602 — Palermo, Cattedrale. Antonello Gagini: *Madonna*. (Fot. Alinari).

Tale durezza d'intaglio si ritrova nella *Madonna* della chiesa di San Bernardino da Siena ad Amantea in Calabria (fig. 605), firmata e datata 1505, ove si scorge qualche influenza toscana, di Benedetto da Majano. Vi si sente la fretta dell'esecuzione, poco curata

[1] Simile a questa Madonna è l'altra, allattante, di modulo più largo, e di superfici più morbide, inserita dopo il 1516 in un tabernacoletto finemente adorno della chiesa di Pollina (fig. 604), non adatto, anche per l'ornamento sottile, all'ampiezza delle immagini.

Fig. 603 — Alcamo, Cattedrale. Antonello Gagini: *Trittico*. (Fot. Melendoz).

al confronto dell'antecedente Madonna della Scala, tutta delicatezza nella trattazione delle superfici di mani e volti, ma appunto alle superfici meno accarezzate il gruppo deve la sua espressione più schietta, più viva.

Fig. 604 — Pollina, Chiesa. Antonello Gagini: *Madonna allattante.*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

Quando, anni dopo, avanti la morte dell'arcivescovo Giovanni Paternò, e cioè avanti il 1511, Antonello eseguisce la statua del *Battista* per la chiesa di Baida, assottiglia il panneggio e lo rende più

fluido. È un'opera agghindata e svenevole: le ciocche arricciate, i baffetti arricciati sulla bocca semiaperta e melensa, in atto di pronunciare l'annuncio dell'agnello divino, l'atteggiamento fiacco, ne fanno un campione dolcigno d'imbellettata arte sacra.

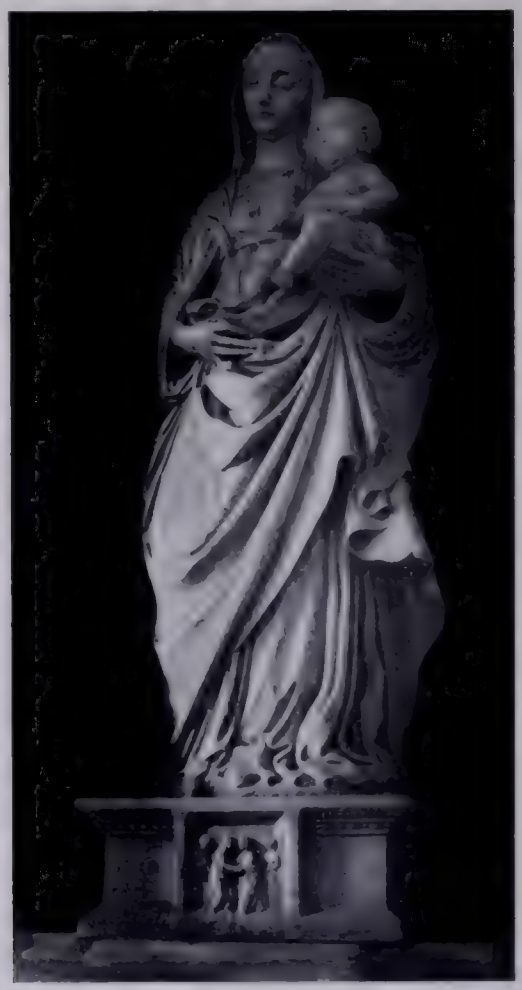


Fig. 605 — Amantea, Chiesa di S. Bernardino.
Antonello Gagini: *Madonna*.
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

Più nobilmente si esprime Antonello nella figura dell'arcivescovo Paternò, distesa sopra un sarcofago romano, scolpita nel volto con forza ritrattistica. Ricorda l'altra, più antica, di Giovanni Cardinas, ma con minor senso di consistenza corporea, minor comprensione dell'effetto sintetico che a quell'immagine dava grandezza. Come nella statua di San Giovanni, lo scultore si compiace di sotti-

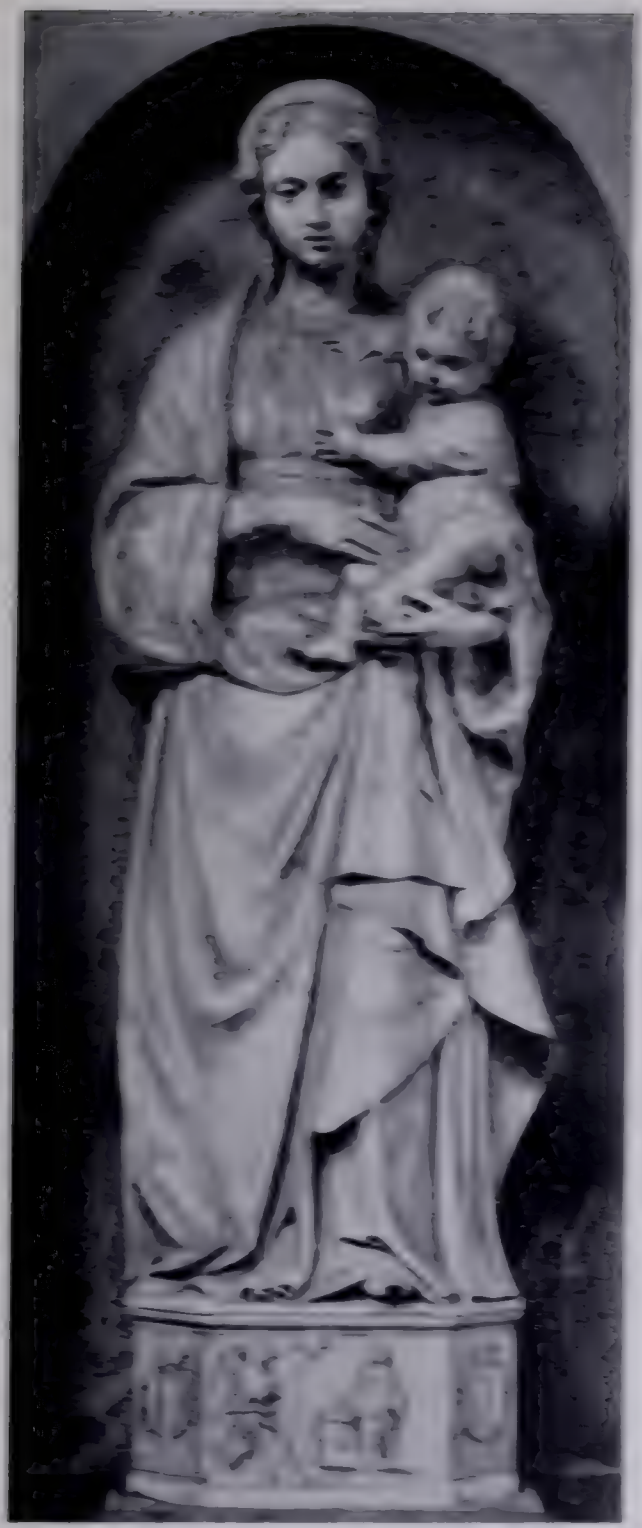
[illegible] nel pannegg[illegible], che qui si stende [illegible] [illegible] del corpo [illegible] del [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

appena levato di culla, e il piccolo Gesù non più seduto come in trono, posa irrequieto sul braccio materno, ritraendo il piedino al solletico delle mani di Maria. Da quella mossa repentina, il putto

Fig. 607. — Alcamo, Chiesa di Sant'Oliva.
Madonna, opera lombarda della Scuola.
Foto. del Museo Nazionale di Palermo.

trae nuova leggerezza e grazia, così appollaiato sul braccio materno e come sospeso, anche il lembo di stoffa che l'avvolge è mosso dall'aria con senso fresco.

Sempre più lo studio delle sculture mira a leggiadria d'aspetti e di movenze, come può vedersi nella statua di Sant'Oliva (fig. 607).



mossa a ricerca d'eleganze che allo scultore sfuggono per il malgusto di un panneggio sovrabbondante e aritmico. Con le sue pieghe sciatte infagotta la forma delicata, ne dilata i contorni, ne distrugge la linea. Tutta la cura dello scultore si volge a modellar con grazia le piccole mani lievi nel gesto e il volto di bamboletta soave, ad assottigliare il tessuto delle palpebre di seta lucente, a ventilar le onde delle chiome, a perfezionare, con ogni artificio, il suo tipo d'ingenua leggiadria.

Quest'impressione di fatua delicatezza dilegua nel velo di mestizia e di pensiero che ombra gli sguardi di *Madonna e Bambino* (fig. 608) in un gruppo, certo prossimo di tempo alla statua di Sant'Oliva, nel Duomo di Siracusa, attribuito a Domenico Gagini. Men fine che nella statua della Santa è il modellato delle mani, tozze e grevi, forse opera di scuola; cade rigido il manto a pieghe taglienti, e le altre della tunica son duramente segnate, ruvide; ma in compenso una grazia squisita è nel pensoso volto della Madonna, come nell'atteggiamento perplesso del bimbo sorpreso da malinconia.

Opera tra le più vaste del Gagini in Palermo, formata sul modello della cappella Mastropaolo di Francesco Laurana, fu l'altare di Santa Cita (figg. 609-610), ove l'arco marmoreo s'apre tra obliqui pilastri scavati da nicchie rettangolari con dottori della Chiesa e santi teologi davanti ai loro scrittoi. Le figure degli Evangelisti, ciascuna di fronte al suo simbolo, compongono fregio alquanto meschino alla trabeazione dell'arco, e nei pennacchi, tra rabeschi pazientemente miniati nel marmo, s'apron due tondi con figure di Santi; nei piedistalli dei pilastri, son formelle con putti reggiscudi.

Meccanico quanto l'ornato della trabeazione è quello della predella, composto da coppie d'Apostoli in monotona successione, senza ombra di fantasia, come non è fantasia nel trittico a due piani divisi da un fregio di cherubi d'ispirazione toscana, invaso da una fitta rete d'ornati nelle candelabre dei pilastri che separano i rilievi del *Presepe* e del *Transito di Maria* dalle nicchie laterali con Santi. Ricordo di gotici coronamenti son le statuine dell'*Annunciazione* e di tre angeli inalberati al sommo.

Sebbene si distingua, in molti particolari, l'intervento d'aiuti, evidente nei Santi dei medaglioni, negli Evangelisti del fregio, negli Apostoli della predella, e in tutto l'ordine superiore della pala d'altare, l'effetto d'insieme è organico e fuso, e parti condotte da An-

Fig. 609 — Palermo, Chiesa di Santa Cita. Antonello Gagini: Altare. (Fot. Alinari).

Fig. [illegible] — Trapani. Chiesa di [illegible]. Portale [illegible] dell'altare maggiore.
Fot. [illegible]

Fig. 611 — Nicosia. Chiesa di S. Maria Maggiore. Antonello Gagini: Polittico marmoreo.
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

tonello, quali il *Presepe*, i due angioli reggenti corone sopra le nicchie delle Sante, e le Sante stesse, mostrano come lo scultore abbia sottilmente curato la lucentezza delle superfici, la cadenza dei gesti che riecheggia da figura a figura tra le due Sante delle nicchie e i due sovrapposti angioli, il movimento delle pieghe e la gentilezza dei volti, ove si ripete il noto tipo muliebre dolce, mite, delicato. Nel comporre il *Presepe*, egli s'attiene alla tradizione quattrocentesca di Lombardia, non dimenticando il gruppo d'angioletti adoranti il piccolo Gesù. Tale aderenza ai principi quattrocenteschi si vede anche nelle composizioni semplici, variate appena, dei dottori entro nicchie [1].

Fra le opere più accurate d'Antonello in questo periodo è la statua di *San Giovanni*, già nella Cattedrale di Messina, tutta morbidezze nel gracile nudo e nel panneggio come vellutato. In questa statua, che in certo modo s'accosta alla sobria visione pittorica d'Andrea Sansovino, son tratti di rara delicatezza, come la mano che sostiene il libro con gesto lieve e abbandonato, mentre nel volto troppo evidente è un'espressione retorica d'estasi.

La data del 1516 si legge sulla *Madonna della Neve*, ora collocata in un tabernacolo gotico fiorito nel Museo Nazionale di Palermo (fig. 612), tra gli esempi più caratteristici dello stile forbito e leggiadro di Antonello Gagini. La policromia, più ricca che nelle precedenti immagini, è sempre trattenuta nei limiti di un gusto signorile, che si spiega in ogni particolare, nella sericità delle vesti, nel soffice nudo di Gesù appollaiato sul braccio materno, nelle mani di Maria affusate, lievi nel gesto. L'arte d'Antonello, limitata e gentile, ha in questa statua, e nella deliziosa base con ingenue figurine tocche d'oro, una delle sue più tipiche manifestazioni.

Non così curata in ogni particolare, nelle mani, ad esempio, alquanto grevi e tozze, è la *Madonna di Noto* (fig. 613), aristocratica per l'ovale assottigliato del volto e lo slancio delle oblunghe forme, mentre nella *Maddalena* di Alcamo (fig. 614) torna il modulo della *Madonna della Neve*, con un'ampiezza roboante dei panneggi che cir-

[1] Da oltre un decennio Antonello aveva già posto termine al polittico marmoreo nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Nicosia (fig. 611), affine a questo di Santa Cita in Palermo, ma con più ordini e maggior numero di nicchie e di statue. Il confronto fra le due pale mostra come lo scultore nella seconda semplifichi la trita suddivisione delle superfici e ne eviti l'appiattimento, ottenendo maggior varietà d'ombre e di piani.

coscrivono in largo ovoide le forme mosse ad arco. La policromia qui si limita alle chiome, ai lineamenti della testa pensosa, agli occhi offuscati come da ombre di pianto. L'ingrandimento dei contorni

Fig. 612 — Palermo. Museo Nazionale.
Antonello Gagini: *Madonna delle Neve*.
(Fot. Alinari).

rivela lo studio del Gagini di adattarsi, nel 1520, ai modi cinquecenteschi, senza tuttavia che egli esca dal suo mondo delicato e piccino, più consono alle esili raccolte linee dei primi tempi.

Dalla monotonia di queste ripetizioni con leggiere varianti, An-

Fig. 613 — Noto, Chiesa. Antonello Gagini: *Madonna*.
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

tonello si libera quando eseguisce il Cristo in plastica (fig. 615) del Duomo d'Alcamo, compiuto durante il 1523, di singolare purezza nelle forme esili, vicine a quelle del primo Quattrocento toscano, nelle

seriche ondulazioni di un modellato sottile e sensitivo, che nel torace par renda lo schianto del respiro. Anche il volto abbandonato

Fig. 614 — Alcamo, Chiesa.
Antonello Gagini: *Santa Maria Maddalena.*
(Fot. Incorpora).

sull'omero riflette una potenza emotiva rara nel Gagini, una spiritualità di timbro più alto.

A questa spiritualità son richiami nel ciborio del Duomo di Ciminna (fig. 616), scolpito forse con l'intervento d'aiuti, che, senza raggiungere la finezza delle superfici marmoree d'Antonello, seppero in ogni particolare intendere il delicato modello. Semplice è la forma del ciborio: in un vano quadrangolare, sullo sfondo della croce, Cristo

Fig. 615 — Alcamo, Chiesa. Antonello Gagini: *Crocifisso*. (Fot. Brogi).

morto, le braccia pendule, sorrette dalla Vergine e da San Giovanni, china la testa sulla fronte materna; davanti al parapetto, in ginocchio ai lati della portella eucaristica, son due angioli adoranti, a bassorilievo; nella lunetta, incorniciata da cornucopi, l'Eterno; nella predella, cherubi di stampo toscano; nei pilastrini del tabernacolo, fiorite candelabre. È un'opera umile, senza pretese, resa più intima dalle

Fig. 616 — Ciminna, Duomo. Antonello Gagini: *Ciborio*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

proporzioni notevole, da pensarsi decorativa, ingenua in certi particolari, quali il soffitto ad assicella impostata sulle cornici dei capitelli e l'intero con le lunette aperte a festoni, ma i rannicchiati con spalle delle cariatidi, tornitori e solenni, i due angioletti in pose simmetriche, il gruppo raccolto stretto nel dolore, messo in posti ai gesti bene armonioso nel contorno curvilineo, sono espressioni di un'arte fresca e gentile.

Con questo tabernacoletto, commesso ad Antonello nel 1522, ha qualche affinità la statua di San Giacomo nella pinacoteca Fardelliana di Trapani per certa pensatezza di lineamenti, che ricorda il volto di Cristo in quel tabernacolo, ma che qui contrasta con una espressione di serietà triste e quasi imbronciata. Nei contorni del manto, ampli e grinzanti, quest'opera del 1522 ricorda la *Santa Maddalena* d'Alcamo, e in ogni particolare porta l'impronta della mano stessa d'Antonello, nei drappi tesi e flessibili come nelle belle mani e nelle superbici vellutate del volto.

S'allontana invece dalla semplicità del ciborio di Cimmina la statua del *Battista* nella chiesa di San Giovanni a Castelvetrano (fig. 017), fra le più vantate d'Antonello, e anche tra le più artificiose da lui scolpite nel marmo. Lo scultore fa bella la sua immagine con eleganze di manierismo: la sovrattura della tunica, il lembo lanceolato del manto [illegible] del mento, l'intreccio delle dita del Santo che stanno del minuscolo agnello, la nudità delle gambe messe in mostra dal manto disegnato a festoni, le chiome inanellate, avvolte a spirale: tutto è artificio svenevole, sdolcinato profumo. La policromia aumenta l'espressione vacua di questo San Giovanni truccato e accuratamente, senza più traccia dell'ingenuità che è l'attrattiva di altre opere giovanili. Una somma affinità si può scorgere tra il Precursore Antonello e certe tavole di tardi maestri [illegible].

Dal [illegible] la scena [illegible] di un paraggio [illegible] a sobrie pieghe e la gravità di una statua [illegible] che per [illegible] delle [illegible] d'Antonello da Messina e dei seguaci, la statua di San Nicola nella chiesa del Santo a Randazzo, [illegible] in un atteggiamento [illegible] [illegible] di maestà per l'insuetà [illegible] di bambola adorna di [illegible] rotonda nei lineamenti e negli occhi spaventati. I [illegible] in trono ha perduta la [illegible] spontaneità delle opere giovanili d'Antonello e la [illegible] [illegible] dei [illegible] non [illegible] [illegible] [illegible]

Più attraente che in queste tarde sculture troppo accarezzate e rifinite, appare la maniera del Gagini nelle storie d'Apostoli scolpite a bassorilievo per le basi delle statue già collocate nella gran

Fig. 617 — Castelvetrano, Chiesa di San Giovanni.
Antonello Gagini: *San Giovanni Battista.*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

tribuna del Duomo di Palermo, l'opera più vasta del maestro, continuata dai figli e ricca di cinque statue maggiori del vero, di rilievi, d'ornati. La grande tribuna, fiancheggiata da forti pilastri e coronata da arco ogivale, era divisa in due ordini e popolata da figure d'Apo-

stoli di Santi, d'Evangelisti, quelle dell'ordine inferiore con sottostanti storie a rilievo, in nicchie fiancheggiate da pilastri, l'Assunta e il Cristo risorto al centro, figure d'angeli entro tondi, ad altorilievo, sopra ogni nicchia; nei sottarchi, serafini, fogliami e rosoni, e, nella cornice esterna dell'arco, profeti. In questa suntuosa decorazione, più tardi disfatta e in parte disseminata nel Duomo e nel Museo diocesano, Antonello ebbe numerosi collaboratori, fra i principali Giu-

Fig. [illegible] — Duomo [illegible]. Antonello Gagini: [illegible]
Fot. Alinari.

liano Mancino e Bartolomeo Berrettaro, d'origine carrarese, seguiti nell'opera del Duomo dai figli d'Antonello, Antonino e Giacomo, e tuttavia seppe dirigerne l'esecuzione in modo da render omogenei l'opera dei vari aiuti e da mantenerle ovunque l'impronta di un'arte equilibrata, senza ardimenti e senza slanci.

Tra le più notevoli opere d'Antonello, sebbene in gran parte eseguite da aiuti, son le storie degli Apostoli a rilievo, composte come grandi tavole pittoriche, con un senso raro di spaziali armonie. Esempio d'eleganza gaudiana è il *Martirio di San Filippo* ad opera

il demone nel tempio di Marte (fig. 618), per la svelta armonia delle arcate, e per l'ariosità dello scenario con largo respiro di spazi, non disturbata dalle figure che si ritraggon sui lati, in un pacato contrasto d'atteggiamenti statici sul margine a sinistra, mossi a destra, dove gli idolatri fuggono tra un ondeggiar di drappi serpentini. La

Fig. 619 — Palermo, Cattedrale. Antonello Gagini: *Vita degli Apostoli*.
Fot. Alinari.

figura stessa, nobilissima, dell'Apostolo in profilo, la sola che nella sua struttura mostri d'essere interamente opera di Antonello, si allinea con i pilastri della navata per lasciar libera la nave centrale al cui fondo, nella conca di raso dell'abside, la statua di Marte sorge da un basso pilastro tra due pilastri minori, con faci ardenti. Anche la policromia, sobria e lieve, che tocca d'oro le cornici architettoniche e d'azzurro e d'oro il soffitto, è contenuta nei limiti di un gusto squisito. In altri rilievi (fig. 610), fughe, traverso loggiati, di strade fiancheggiate da case chiare sotto un cielo cupissimo e tocche di tenue

policromia, rievocano delizie di quattrocentesche tarsie toscane, cui le immagini, talora goffamente abbozzate dallo scalpello dei collaboratori, non tolgon la grazia raccolta e silenziosa. Bellissima composizione di questa serie è il rilievo della *Pentecoste* (fig. 620), ove, con l'aiuto di contrasti cromatici, lo scultore ottiene un suggestivo

Fig. 620 — Palermo, Cattedrale. Antonello Gagini: *La Pentecoste*. (Fot. Alinari).

effetto pittorico di luce, che dall'alto, dalla nube ardente, piove sul gruppo delle figure, tra mobili ombre. In questo rilievo, Antonello, non fiancheggiato da aiuti, crea le sue immagini più belle, le pie donne oranti, in atteggiamenti di serena compostezza, e la figura di pastore affacciato a destra, il suo profilo come assottigliato e consunto da luce sotto la mano sollevata a visiera.

Con l'inoltrar del tempo il modulo formale delle statue d'Antonello Gagini più s'ingrandisce e s'arrotonda, come può vedersi nella *Santa Lucia* della cattedrale di Siracusa (fig. 621), paragonabile a

certe figure del Palma Vecchio per la morbidezza vellutata del volto, ma sovraccarica di drappi, macchinosa, e anche nell'*Assunta*

Fig. 621 — Siracusa, Cattedrale.
Antonello Gagini: *Santa Lucia.*
(Fot. Alinari).

del Duomo di Palermo, dove Antonello par trasformi il marmo in istucco e soffii in spuma di sapone lo sgabello di nuvole. Prova del persistente arcaismo di questo scultore, che certo anche per tale gruppo si valse dell'opera d'aiuti, son gli angioletti disposti, in in-

genui atteggiamenti di pietà e di dinôo, a cornice della figura, come nelle pitture dei quattrocentisti lombardi.

Appartengono probabilmente a questo periodo, che rappresenta la massima espansione delle forme antonelliane mai svincolate dal-

Fig. 602 — Palermo. Chiesa della Gancia. Antonello Gagini: *L'Annunciata.*
(Fot. Alinari)

l'altro quattrocentesco, i due tondi con l'*Annunciata* (fig. 602) e l'*Angelo* (fig. 603), nella chiesa della Gancia a Palermo, dove il maestro infonde alle carni, specialmente nel volto di Maria, vellutata morbidezza.

La data del 1503 è sull'*Annunciata* del Museo Civico di Monte San Giuliano (fig. 604), con le figure di Maria e dell'Angelo affrontate di qua e di là da un inginocchiatoio ligneo di tralci fiorati e di

stemmi di gemmeo lavoro, come gli altri, d'esile eleganza, nelle candelabre dei pilastrini. Anche quest'opera è tutta d'Antonello, che avviva mediante chiaroscurali giochi il movimento delle ricche stoffe

Fig. 623 — Palermo, Chiesa della Gancia. Antonello Gagini: *L'Arcangelo Gabriele.* (Fot. Alinari).

e cerca lustri di superfici maiolicate, d'effetto robbiano, e un'ariosità di moti che fa pensare, come in altre sue opere di questo periodo, ad echi della tradizione leonardesca in Sicilia. Specialmente nelle chiome dell'Angiolo e nella voluta del manto, Antonello si compiace di belle superfici, d'atteggiamenti lievi, di dolci bellezze adorne.

Come un Della Robbia lombardo che si gingilli con le figurine di maiolica lucente e fiorita e con l'inginocchiatoio da bambola si

Fig. 624 — Monte San Giuliano. Museo Civico. Antonello Gagini: *L'Annunciazione.*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

presenta Antonello nella precedente *Annunciazione* del 1510 nella chiesa di San Vito, firmata (fig. 625).

Affine è il movimento delle pieghe nelle figure di Maria e di

Fig. 625 — San Vito, Chiesa. Antonello Gagini: *L'Annunciazione*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

San Giuseppe adoranti il Bambino, opera datata 1527 nella chiesa madre di Polina presso Palermo (fig. 626), di colorìtura un po' greve, che traduce in linguaggio più ingenuo e popolaresco le azzimate eleganze dell'*Annunciazione* di Monte San Giuliano.

Interpretazione di scuola è l'icona marmorea della chiesa di

San Salvatore a Fitalia (fig. 627), mancante d'equilibrio fra la nicchia mediana, soprelevata, e le basse nicchie dei lati. La predella di quest'opera, commessa ad Antonello nel 1527 e consegnata nella sua parte mediana il 3 maggio 1528, figura a rilievo tre composizioni: il *Presepe* sotto il gruppo divino, la *Consegna delle chiavi a San Pietro* e la *Caduta di San Paolo*, sotto le statue di questi due

Fig. 626 — Pollina, Chiesa Madre. Antonello Gagini: *Adorazione del Bambino.* (Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

Santi. Le immagini riflettono il gusto antonelliano nel movimento dei drappi fioriti di fregi lievi, nella tranquilla posa, nel gesto del Bambino che circonda con le braccia il seno materno; e appaion opera di buon artista che cura tutti i particolari, le testine dei cherubi, i fregi dei candelabri, le piccole mani solcate di vene, ma che si distingue da Antonello per il taglio marcato e spezzato dei lineamenti, come per il piglio risoluto dei Santi, con i volti sfaccettati alla maniera omodeesca, e per la vitalità del Bambino, irrequieto tra le braccia materne. È tra le opere migliori eseguite, nella bottega del Gagini, da uno scultore non privo di personalità.

Fig. 627 — Fitalia, Chiesa di S. Salvatore. Bottega di Antonello Gagini: Pala d'altare. (Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

La mano di Antonello stesso, invece, impronta tutta la decorazione del monumento ad *Antonio Saronia* (fig. 628), morto nel 1527, nella chiesa di Santa Cita a Palermo: tutti i delicati fregi sul coperchio del sarcofago, quanto gli altri nitidamente intagliati a foggia di mensole nella pala sovrastante, con storie a rilievo di Sant Antonio Abate e di San Giuliano, quanto gli aggraziati putti che reggono sulle ali i festoni dei fregi o veleggiano intorno alla sospirosa Madonna della lunetta. Un riflesso evidente della tradizione pittorica è in questa delicata immagine, nei delicati putti reggiscudi appoggiati sulle volute della cimasa e nei putti chiusi del fregio.

Simile atteggiamento della testina reclinata sopra una mano dal sonno cullata da tenera mestizia come nei suoi compagni del monumento Saronia, è ripetuto da Antonello in una delle sue più attraenti opere, la Madonna degli Alemanni, detta del Buon riposo, nel Museo Nazionale di Palermo (figg. 629-630), entro un tabernacolo di tenue forma cinquecentesca. Dolcezza, mansuetudine, tranquilla gravità sono anche qui gli attributi della Madonna: gracilissime le mani, sbiorato di tenue luce il volto gentile, serico il panneggio con molle pieghe che s'avvolgono intorno a piedi e, come il consueto, sorreggono gaiamente la figura nel basso. In ogni modo tale opera basterebbe a far conoscere le qualità e le limitazioni di quest'arte gentile, che trasfonde tutta la sua grazia nel calmo respiro del bambino e nella gioviale fiorita dei cherubi sul capo di Maria, con testine modellate come nella cera, tenere e morbide. Opera d'altri sono invece i cherubi del fregio inferiore, e i profeti sopra il cornicione, di un rilievo e impaccio assai diversi.

Nel 1582 ad Antonello e a suo figlio Antonino fu commesso un gruppo statuario raffigurante la Trasfigurazione per il Duomo di Mazara del Vallo, opera a cui pare si scorge la scalpello del pittore trasfuse forse nella testa raffaelleggiante del Cristo. Nel 1617 un anno dopo la morte d'Antonello, Antonino consegna la statua del Museo, migliore dell'altra sgangherata d'Elia, e più simile a quelle del tre Apostoli in primo piano, ove nella figura centrale può di veder un riflesso di altra raffaellesca.

Altra opera assunta da Antonello con i figli fu la decorazione della cappella dell'Annunziata in Trapani, per cui si consegna il 16 ottobre del 1531 insieme con Antonino e a nome di Giuliano-

Fig. 628 — Palermo. Chiesa di S. Cita. Arte nello Gagini. Monumento ad Antonio Speciale.
(Fot. Alinari).

Fig. 629 — Palermo, Museo Nazionale.
Antonello Gagini: *Madonna degli Ansaloni*
(Fot. Alinari).

Fig. 630 — Palermo, Museo Nazionale.
Antonello Gagini: Particolare della Madonna suddetta.
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

nico assente. Al principio del secondo trentennio del Cinquecento, lo scultore lombardo continua con metodi quattrocenteschi a miniar di fregi l'arco marmoreo coronato da timpano triangolare con la

figura dell'Eterno; e nelle candelabre dei pilastri, fra pazientissimi ornati, apre oculi, cui s'affacciano figure di Santi, alcune della mano stessa d'Antonello. Gli oculi sono legati, con effetto alquanto puerile, da rosoncini; e le cornici del timpano mancano di proporzioni col resto dell'architettura. D'Antonello sono anche, probabilmente, le aggraziate figure della Madonna e di Gabriele nei tondetti dei pennacchi, e le foglie che da questi si dipartono: non l'effigie legnosa dell'Eterno, nè i due profeti appollaiati sul timpano, smilzi e allampanati, opera probabile di Giacomo Gagini, che il 15 agosto 1537 collocò l'arco nella cappella.

Di Giandomenico Gagini, figlio primogenito d'Antonello, sola opera certa è la ricca decorazione di due colonne lungo la nave maggiore del Duomo di Castrogiovanni; divien quindi arduo il riconoscere le sculture di sua mano nella tribuna del Duomo, come nel tabernacolo della chiesa principale di Marsala, e nell'arco marmoreo, assunto con il padre Antonello e il fratello Antonino, per la cappella della Madonna in Trapani. La pala marmorea della chiesa di Polizzi, commessagli nel 1543, fu distrutta nel rifacimento della chiesa.

Prossimo all'arte paterna è Antonino Gagini nella statua del *Battista* scolpita per la chiesa di San Giovanni a Monte San Giuliano, a lui commessa nel 1537, dopo la morte del padre, e datata 1539. Antonino vi accentua, specialmente nel modellato delle braccia e delle gambe, la sottigliezza delle forme paterne, sino alla fragilità, rendendo più evidente l'artificio d'eleganza nell'impostazione della figura e più stucchevole la dolcigna beltà di sacra immagine impressa al volto liscio, con lunghi cincinni, grandi occhi languenti, bocca semiaperta e come incantata.

Sappiamo che nel 1539 egli si obbligò a eseguire le figure di *Santa Lucia* e di *Santa Caterina* per la tribuna del Duomo di Palermo (fig. 631), di cui, insieme con il fratello Giacomo, assunse, dopo la morte del padre, la continuazione. Tali immagini, che si possono identificare nelle due entro nicchie dell'altare ove ora sono il *Transito* e l'*Assunta*, già nella tribuna, riflettono la maniera d'Antonello, specialmente la matronale Santa Caterina, certo opera della mano che ha scolpito la gentile assorta figura di Santa Apollonia in quel medesimo altare, con lo stesso modo di segnar le pieghe e un'uguale trattazione della capigliatura a masse amalgamate, che rammenta

anche i riccioloni di grossa pasta del Battista di Monte San Giuliano.

Con Antonino, Giacomo, che più degli altri figli d'Antonello attese a finire e a restaurare le sculture paterne, continuò la decorazione marmorea della tribuna del Duomo; pose termine a quella dell'arco nella cappella della Madonna per la chiesa dell'Annunziata

Fig. 631 — Palermo, Duomo. Antonino Gagini: *Statue di Sante.*
(Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

in Trapani; attese alla vasta decorazione dell'altare nella chiesa di Roccella, compiuta durante il 1540.

Ripetizione con varianti della Madonna di San Salvatore è l'altra nella tribuna della chiesa maggiore di Monteleone Calabro (fig. 632), più impettita, più arcaica [1], più campagnola, mentre la

[1] Affine a questa Madonna per lo squadro quasi rettangolare del volto e l'atteggiamento impettito è l'altra della chiesa parrocchiale di Monte San Giuliano presso Trapani, di spiccato carattere lombardo anche nella disposizione degli angioli entro la nicchia mediana e nelle statue laterali, con pieghe calligraniche. La pala d'altare, ricca di statue e di bassorilievi, è opera di mediocre scolaro d'Antonello che ne ripete di pratica le forme ormai sfiorite.

Fig. 632 — Monteleone Calabro. Giacomo Gagini?: Trittico. (Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

Maddalena è un'imitazione dell'Assunta nel Duomo. Non è traccia di scalpello antonellesco in queste tre statue, commesse, con altre due di San Michele e di San Giuseppe, ad Antonello il 23 novembre 1524. Il garbo antonelliano si trasforma in rusticana durezza. Un

Fig. 633 — Sciacca, Chiesa di S. Francesco. Giacomo Gagini: *Madonna*. (Fot. del Museo Nazionale di Palermo).

confronto fra questa Madonna e l'altra del Soccorso nella chiesa di San Francesco a Sciacca (fig. 633), finita, o, più probabilmente, eseguita, da Giacomo, induce a ritener opera dello stesso il trittico di Siracusa, ove il gruppo di *Madonna e Bimbo*, meno ieratico e anche men fine, partecipa a quel caratteristico irrigidimento di linea e alla crudezza di taglio propria della statua di Sciacca. Anche il lungo collo inflessibile e lo schema quasi rettangolare del volto danno impronta affine alle due opere.

Altro esempio della maniera di Giacomo Gagini è il trittico marmoreo della *Visitazione* nella chiesa di Pettineo, firmato e datato 30 agosto 1597. Vi si nota lo stesso taglio rigido e duro, ma, venu-

Fig. 634 — Palermo, Duomo. Fazio e Vincenzo Gagini: Rilievo della *Passione di Cristo*. (Fot. Alinari).

tigli a mancare i diretti esemplari paterni, lo scultore, quasi al termine della vita, appiattisce le forme, le schiaccia, sopraffatte dai panni.

L'11 settembre 1557, Fazio e Vincenzo Gagini, si obbligarono alla decorazione marmorea della cappella del Crocefisso nel Duomo di Palermo, ove dovevano essere sedici rilievi, nove dei quali furono adoperati per l'altare marmoreo della nuova cappella e tre collocati nella cappella ove fu trasportata l'Assunta d'Antonello. Vi si vede, nelle storie dell'*Arresto di Cristo* (fig. 634), di *Pilato che si lava le*

mani (fig. 635), di *Gesù davanti a Caifa* (fig. 636) e dell'*Ecce Homo* (fig. 637), d'influsso tedesco, l'imitazione dei rilievi policromi d'Antonello con storie d'Apostoli nella tribuna, imitazione dove s'infiltrano note d'un realismo puerile, e dove talvolta si scorge lo sforzo,

Fig. 635 — Palermo, Duomo. Fazio e Vincenzo Gagini: Rilievo della *Passione di Cristo*. (Fot. Almari).

la costruzione incerta di figure che mal si reggono in piedi e s'atteggiano a fatica, goffamente. Ma in alcuni di tali rilievi si ritrova la vivezza pittorica degli scenari antonelleschi.

D'altra mano, probabilmente di Vincenzo per i caratteri di un'arte più svolta, sono i tre rilievi della *Pietà*, di *Cristo caduto sotto la Croce* e della *Crocefissione*, di raffaellesca maniera, dovuta al quadro dello *Spasimo* di bottega dell'Urbinate, e alle opere di Vincenzo

di Pavia. Le forme s'allungano, seguendo i modi del nuovo secolo. Il manierismo s'annuncia, fra timidezze e arcaismi intimoriti, e l'arte del Gagini trova ancora espressioni felicissime nel gruppo delle Marie con i lineamenti esigui, gli atteggiamenti armoniosi, il soffio calmo, pieno.

Fig. [illegible] — [illegible] (Palermo, Museo Nazionale). [illegible]

In tutta la Sicilia, l'arte gaginiana si diffuse per opera dei dell'Antonello, del genero e del nipote di Giuseppe Spadafora, anche il Domenico Gagini e autore, insieme con Antonino Intarrabotta da Gesualdo, di una gran Madonna [illegible], nuovamente scolpita nel Duomo di Palermo, a ricordo dell'altra di Momenzio Gagini. Altri maestri ignoti ripetettero, copiarono, ingrandirono i vecchi stampi antonellesche. Il pergamo nel parvente della Duomo è certo opera

dei figli maggiori d'Antonello; la decorazione dell'altare nel Duomo di Monte San Giuliano, con statue e rilievi di mediocrissimo valore, mostra il prostrarsi e il dissanguarsi delle vecchie forme lombarde importate in Sicilia; il balcone dell'arcivescovado di Palermo, con

Fig. 637 — Palermo, Duomo. Fazio e Vincenzo Gagini: Rilievo della *Passione di Cristo* (Fot. Alinari).

la suntuosa porta-finestra, opera di Vincenzo Gagini, rappresenta il massimo sforzo verso il raggiungimento di cinquecentesca pienezza nell'arte conservatrice dei discendenti d'Antonello [1].

[1] Tra le più delicate opere di derivazione antonellesca è una statua di *Santa Caterina* nel Museo Nazionale messinese (fig. 638), singolare per eleganza linearistica di pieghe che seguono e commentano con lombardo parallelismo la forma sottile. Può vedersi, in questa fine scultura, uno dei più begli esempi del manierismo siciliano di tradizione antonellesca.

Fig. 638 — Messina, Museo.
Scuola dei Gagini: *Santa Caterina*.
(Fot. d'Amore).

Poco a poco, dopo essersi accentuata in effetti vistosi, si spense la policromia, trattenuta da Antonello nei limiti di un gusto misurato e sicuro, che del colore, applicato alle statue da pittori siciliani, secondo le sue indicazioni, fece delicato commento alla malinconica

dolcezza delle Madonne e dei Santi. Pochi tocchi di colore sulle labbra, gli occhi e le sopracciglia, bastavano a sottolineare l'espressione gentile dei volti: l'azzurro era prediletto nelle vesti, o il bianco, su cui sbocciavano tenui, nelle opere d'Antonello, i fiori d'oro del broccato. L'oro tornava nelle cornici dei prospetti architettonici, nelle capigliature, nelle ali angeliche, appena avvivando la forma con il soffocato splendore.

Scarsa di fantasia fu l'opera d'Antonio Gagini, piccolo il suo mondo. Introdusse nelle vecchie trame lombarde qualche timido accenno alle forme iniziali del Cinquecento toscano; continuò a tessere i fili delle sue prime composizioni, pago di un'arte semplice, ingenua anche nei suoi artifici di grazia, avvolta di serenità, di calma inalterabile, atta a parlare al cuore del popolo nell'ombra fresca delle chiese. Tutto era silenzio in Sicilia, mentre dalla Toscana e da Roma gli ardimenti di Michelangiolo sconvolgevano il mondo artistico d'Italia, e una statuaria eroica imponeva l'adorazione della massa, l'impeto del dramma.

LE OPERE DI ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOLUME I. **Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano**
» II. **Dall'arte barbarica alla romanica** . . . . . .
» III. **L'arte romanica** . . . . . .
» IV. **La scoltura del Trecento e le sue origini** . . . . . .
» V. **La pittura del Trecento e le sue origini** . . . . . .
» VI. **La scoltura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte I e II: **La pittura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte III: **La pittura del Quattrocento** . . . . . .
» VII. Parte IV: **La pittura del Quattrocento**. 1915, in-4 picc., di pagine 1220, con 817 incisioni . . . . . *(poche copie)*

Esauriti

» VIII. Parte I: **L'architettura del Quattrocento**. 1923, in-4 picc., di pag. XXXII-930, con 713 incisioni in gran parte inedite. . . . **110,—**
» VIII. Parte II: **L'architettura del Quattrocento**. 1924, in-4 picc., di pag. XXIV-818, con 744 incisioni in gran parte inedite . . . . **110,—**
» IX. Parte I: **La pittura del Cinquecento**. 1925, in-4 piccolo, di pagine XXXII-914, con 648 incisioni e 8 tavole a colori . . . . . **120,—**
» IX. Parte II: **La pittura del Cinquecento**. 1926, in-4 piccolo, di pag. XXXII-888, con 648 incisioni e 8 tavole a colori. . . . . **120,—**
» IX. Parte III: **La pittura del Cinquecento**. 1928, in-4 piccolo, di pag. XXXVI-1072, con 743 incisioni . . . . . **130,—**
» IX. Parte IV: **La pittura del Cinquecento**. 1930, in-4 piccolo, di pag XLVI-1331, con 910 incisioni. . . . . **160,—**
» IX. Parte V: **La pittura del Cinquecento**. 1932, in-4 piccolo, di pag. XLV-940, con 559 incisioni . . . . . **120,—**
» IX. Parte VI: **La pittura del Cinquecento**. 1933, in-4 piccolo, di pag. XLII-956, con 586 incisioni . . . . . **120,—**
» IX. Parte VII ed ultima: **La pittura del Cinquecento**. 1934, in-4 piccolo, di pag. LVI-1213, con 677 incisioni . . . . . **150,—**

STUDI DAL VERO

« Attraverso le raccolte artistiche d'Europa ». 1927, volume in-4 piccolo, di pag. XXIV-415, con 285 incisioni in fototipografia ed una tavola fuori testo **60,—**
In legatura di stile in tutta pelle . . . . . **100,—**

PAOLO VERONESE

« La vita, le opere ». (Nel quarto centenario della nascita). Volume in-8 grande di pag. 214, con 145 incisioni e copertina a colori . . . . . **30,—**
In legatura di stile in tutta pelle . . . . . **60,—**

MEMORIE AUTOBIOGRAFICHE

1927, in-16, di pag. 252 con ritratto ed autografo . . . . . **20,—**

LIONELLO VENTURI

PITTURE ITALIANE IN AMERICA

Edizione d'arte contenente 438 tavole, riproducenti capolavori in grandissima parte sconosciuti. 1931, in-folio quadrato, di pag. XXII-896, legato in 2 volumi tutta tela (buckram). Edizione numerata di 425 esemplari . . . . **1200,—**

Dirigere commissioni e vaglia all'Editore ULRICO HOEPLI - MILANO

Vol. X) La scultura del '500, 3 vol. L. 180.000

GETTY CENTER LIBRARY
N 6911 V5 c.2 MAIN
v.10,pt.1,(1935) c. Venturi, Adolfo, 185 BKS
Storia dell'arte italiana /
3 3125 00212 0505